

GOODE ENOUGH FOR ROCK`N`ROLL

-särö ja sen tekijät äänitteellä

Jukka Puurula

Pro gradu – tutkielma

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Populaari- ja kansanmusiikin maisteriohjelma

Heinäkuu 2018

Tiivistelmä

Tämä pro gradu-tutkielma pyrkii selvittämään minkä merkityksen äänitealan ammattilaiset antavat särölle rock-äänitteellä. Keskeisessä rooleissa ovat äänitysteknologia ja äänitetuotannon ammattilaisten toiminnan tavat, sekä näiden kuvaamiseen käytetyt diskurssit. Tutkimus on otteeltaan etnomusikologinen. Näkökulmani perustuu tutkivaan muusikkouteen. Tutkimuskysymykset ovat nousseet esiin käytännön työelämässä kohtaamistani äänenlaatuun, äänitetuotantoon ja äänite-estetiikkaan liittyvistä ilmiöistä. Materiaali pohjautuu neljään puolistrukturoituun teemahaastatteluun. Haastateltavat edustavat rock-äänitteen tuotantoketjun eri vaiheissa työskenteleviä toimijoita. Menetelmäni on teoriaohjaava sisällönanalyysi. Sovellan haastatteluiden käsittelyyn diskurssianalyysiä. Haastatteluista tekemiäni tulkintojen perusteella pyrin löytämään siltoja toiminnan eri tasojen sekä tutkielman viitekehyykeksi valikoitujen teorioiden välille.

Särö voidaan tulkita äänitteellä virheeksi tai tavoitelluksi soinnilliseksi efektiksi kontekstista riippuen. Pyrin kartoittamaan mitkä teknologiset, esteettiset ja taloudelliset seikat vaikuttavat musiikkialan ammattilaisten säröefekteihin liittyviin diskursseihin. Tavoitteenani on selvittää miten rock-ilmaisussa tärkeänä pidetty autenttisuustavoite ilmenee tekijöiden äänenlaatua koskevissa kommentteissa. Etsin myös yhteyttä haastateltavien ammatillisen identiteetin ja heidän säröille antamiensa merkitysten välillä. Teoreettisina taustana käytän useita populaarimusiikin äänitteiden tuotantoprosessien-, tuotannon toimenkuvien- sekä äänite-estetiikan kehitykseen liittyviä tutkimuksia. Lähtökohtina tutkimukseen toimivat äänite-estetiikan jakautuminen realistisen- ja abstraktin ilmaisun lisäksi useisiin erilaisiin musiikintyylien sanelemiin soinnillisiin tavoitteisiin. Rockmusiikkia käsittelen laajana musiikin tyylillisten viitteiden kokoelmana, jonka tuotantoprosessi on luonteeltaan sosiaalinen.

Särö on keino jolla autenttisuutta ilmaistaan rock-äänitteellä. Sille annettu merkitys vaihtelee merkitsijän taloudellisen, tuotannollisen teknologisen ja sosiaalisen aseman perusteella. Haastatteluissa kerätyn informaation perusteella voidaan päätellä, että tekijän ammatillinen identiteetti vaikuttaa säröstä käytettyyn diskurssiin. Äänitteen tekijöillä on usein monia erilaisia ammatillisen identiteetin moodeja joiden särödiskurssit vaihtelevat toiminnan kulloistenkin tavoitteiden mukaan. Mitä monialaisempi toimijan ammatinkuva on, sitä laaja-alaisemmin särö käsitetään. Säröistä käytettyä diskurssia voidaan käyttää myös määrittelemään toimijan sijainti tuotantoketjussa ja tuotantotilanteen sosiaalisessa hierarkiassa. Keskeisinä rock-äänitteellä tapahtuvaa säröefektin käyttöä ohjaavina vaikuttimina voidaan nähdä äänite-esteettiset, musiikintyyllilliset, sosiaalis-ideologiset ja teknologiset-taloudelliset tavoitteet.

Avainsanat: säröefekti, rock, äänite-estetiikka, saundi, äänitetuotannon ammattiroolit, etnomusikologia, musiikkitekhnologia, diskurssianalyysi

SISÄLLYS

| | |
|---|-----------|
| 1. Johdanto..... | 1 |
| 1.1 Tutkimusasetelma..... | 4 |
| 1.2 Aiempi tutkimus..... | 6 |
| 1.3 Teoreettinen viitekehys..... | 9 |
| 1.4 Käsitteet..... | 11 |
| 1.4.1 Särö..... | 11 |
| 1.4.2 Äänite..... | 16 |
| 1.4.3 Äänite-estetiikka..... | 17 |
| 1.4.3.1 High fidelity - uskollisuuden aika..... | 20 |
| 1.4.3.2 Realismista illuusioihin..... | 21 |
| 1.4.3.3 Post fidelity - uusi autenttisuus..... | 23 |
| 1.4.4 Rock..... | 25 |
| 2. Aineisto ja menetelmä..... | 30 |
| 3. Särö ja sen tekijät..... | 33 |
| 3.1 Särö äänitteellä..... | 34 |
| 3.2 Särö ja ammatillinen identiteetti..... | 37 |
| 3.2.1 Studiopäällikkö Risto Hemmi..... | 41 |
| 3.2.2 Masteroija Mika Jussila..... | 44 |
| 3.2.3 Tuottaja Hiili Hiilesmaa..... | 48 |
| 3.2.4 Säveltäjä/muusikko Jarmo Saari..... | 53 |
| 3.3 Särön merkitykset..... | 57 |
| 3.3.1 Särö ja teknologia..... | 61 |
| 3.3.2 Särö ja estetiikka..... | 66 |
| 3.3.3 Särö ja talous..... | 70 |
| 4. Johtopäätökset..... | 74 |

1 Johdanto

Ihminen kuuntelee ja tuottaa ääniä. Kuunnellessaan ja äännellessään hän myös muodostaa merkityksiä kuulemistaan äänistä tai tuottamillaan äänillä. Kun ääniä ja kuulijoita on tarpeeksi, alkavat ne muodostaa keskenään vuorovaikutussuhteessa olevia merkitysjärjestelmiä. Musiikki on eräs näistä äänellisistä järjestelmistä. Äänilähteiden soinnilliset modifikaatiot ovat liittyneet musiikillisen äänen tuottamiseen niin kauan kuin musiikkia on ollut olemassa. Saundia on muokattu erillisillä resonaattoreilla esimerkiksi kytkemällä rumpuihin metallisia helistimiä tai vaikkapa laittamalla marimba-instrumentin kaikukoppaan pärisevä sian virtsarakko. Joskus modifikaation tarkoitus on parantaa äänen kuuluvuutta, toisinaan taas muokata viestin sisältöä. Välillä saundin muokkaamiseen riittävä syy on vain se, että se toimii muokattuna paremmin kontekstissaan. Siitä tulee parempi tunne, se toimii. Kulttuurisen sisällön merkitysten määrittelyssä konteksti on avainasemassa. Toinen merkittävä kulttuuristen sisältöjen määrittelyssä esiin tuleva ilmiö on konflikti. Rockissa särö on ollut merkittävä tyyliä ilmaiseva tekijä jo 1960-luvulta alkaen. Silti vielä 2000-luvullakin ovat kuluttajat palauttaneet rock-äänitteitä levykauppoihin niiden liiallisen särön takia. Särön hallinta kuuluu olennaisena osana rockin tekijän ammatilliseen toimenkuvaan. Siksi rockin tekijöitä voidaankin kutsua kontekstien ja niiden välisten konfliktien ammattilaisiksi.

Oma tutkimusmatkani soinnillisten modifikaatioiden maailmaan alkoi suurin piirtein samoihin aikoihin kun huomasin, että pahvinpala tuottaa polkupyörän pinnoihin osuessaan moottoripyörämäisen, kiinnostavan pärinän. Viulistin sointimaailmani räjähti jouluna 1978, kun pukinkontista löytyi nimeäni kantavaan pakettiin kääritty Chuck Berryn kokoelmavinyyli. Jopa särökitarasaundia aikanaan popularisoinutta Johnny B. Goodea mullistavamman auditiivisen elämyksen tuotti kuitenkin isoisältäni lainattu c-kasettinauhuri, jossa oli erillinen dynaaminen mikrofoni. Tätä mikrofonia oli mielenkiintoista kohdistaa erilaisiin äänilähteisiin ja tallentaa niiden saundia kasetille. Hyvin varhain huomasin, että kun nauhurin sisääntulon herkkyyden säädön laittoi täysille, oli toistettu signaali paljon alkuperäistä ääntä mehukkaampi. Säröinen saundi suorastaan kutitteli korvakäytävää. Puutteellisellakin soittotaidolla pianolla pimputettu boogey-woogey rupesi rokkaamaan, kun etuaste leikkasi signaalihuippuja ja korosti harmonisia kerrannaisia. Saundi oli heti puhutteleva. Tärkeintä oli se, että olin itse pystynyt vaikuttamaan äänen laatuun. En vain toteuttanut jotain ennalta määrättyä opettajan sanelemaa soinnillista ihannetta. Seuraava sysäys särön tutkimuksessa oli seuraavana jouluna saamani Inssi EX- elektroniikkarakennussarja. Siitä pystyi rakentamaan yksinkertaisen transistorivahvistimen. Todellinen rock-saundi löytyi kun

korvasin äitini akustisen kitaran tallan nauhurin mikrofonilla. Tekniikasta kiinnostuneesta viuluviikarista tuli välittömästi oman elämänsä Jimi Hendrix. Pääsin askeleen lähemmäs sitä saundia, jota kuulin isäni ja pari vuotta vanhempien naapurinpoikien rokkilevyiltä.

Nämä varhaiset soinnilliset kokemukset ja äänitekniset kokeilut ovat todennäköisesti toimineet lähtölaukauksena myöhemmälle muusikon ja äänittäjäuralleni. Rockmuusikko on tekemisissä säröjen kanssa päivittäin. Tyylin keskiössä oleva käsite "*rock-uskottavuus*" sisältää useita intertekstuaalisia viestinnällisiä moodeja. Musiikillisesti se esittää vaatimuksen tyylinmukaisesta ilmaisusta sekä soinnin tuotantoon käytetystä laitteistosta. Särö on musiikintekijälle työkalu jolla voidaan päästä tavoiteltuun musiikilliseen, sosiaaliseen tai taloudelliseen päämäärään. Ääniteellä särö saattaa tuoda esiin soitannollisia yksityiskohtia, kun taas toisinaan se sulattaa niitä osaksi soinnillista ympäristöään. Äänittäjän ja miksaajan ammatissa särö on vuoroin ystävä ja vihollinen. Sen merkitys määrittyy pitkälti musiikillisen kontekstin perusteella. Musiikin tekijällä pitää olla ymmärrys työstettävän äänitteen esteettisestä viitekehyksestä. Rockin tuotantoprosessi on yleensä sosiaalinen. Jouhevasta viestinnästä on apua ryhmätyöskentelyssä. Jotta tavoitellusta estetiikasta päästään yhteisymmärrykseen, tulee äänitteen tekijän kyetä myös kuvailemaan verbaalisesti tuottamiaan saundeja ja ymmärtää niihin liittyviä kielellisiä metaforia.

Jouduin tutkimaan särön merkityksiä myös toimiessani musiikkiteknologian lehtorina pop-/jazz-musiikin koulutuslinjalla ammattikorkeakoulussa. Vaikka toimenkuvani oli luonteeltaan tekninen asiantuntijatehtävä, oli musiikillisesta kommunikaatiosta keskusteltaessa mahdotonta ohittaa itse musiikkia ja sen tyylikirjoa. Pop-musiikissa kaikki äänitetuotannon prosessit vaikuttavat äänitteen soinnilliseen kokonaisuuteen. Jokainen vaihe esituotannosta masterointiin tuottaa signaaliin omat artefaktinsa. Säröstä keskusteltaessa tuleekin tunnistaa tuotantoketjun eri vaiheissa mahdollisesti syntyvät särökomponentit. Tämä tekee alan koulutuksesta haasteellista. Mitkä prosessit ovat lopulta vaikuttaneet käsitteiksi muodostuneiden soinnillisten artefaktien syntymiseen? Oppikirjoja eri tuotantoketjun osa-alueilta kyllä löytyy, mutta kokonaisuus on hahmotettava itse. Juuri tähän äänitteillä esiintyvän soinnillisten muuttujien kokonaisuuden hahmottamiseen ja siihen liittyvän hiljaisen tiedon esiin tuomiseen pyrin tässä tutkielmassani.

Vaikka ääniteteknologia on kehittynyt viime vuosina huimasti ja hyvätasoista laitteistoa on tarjolla kaikissa hintaluokissa, sisältävät korviimme kantautuvat äänitallenteet silti lukuisia signaaliketjun jälkeensä jättämiä sormenjälkiä. Edustavatko nämä säröksi luokiteltavissa olevat soinnilliset artefaktit signaalin korruptiota, tuotannollisia virheitä vai ovatko ne tarkoituksella tuotettu osa

musiikkityyliä autenttiseksi koettua estetiikkaa? Äänite-efektejä on tutkittu jo vuosikymmeniä, mutta särön esteettinen tutkiminen on käynnistynyt vasta viime vuosina. Tämä siitäkin huolimatta että sitä löytyy jossain määrin jokaiselta jakeluun päätyneeltä äänitteeltä. Säröistä myös puhutaan paljon, mutta eri merkityksillä. Näkemykset saattavat poiketa toisistaan jyrkästikin lähestymistavasta riippuen. Oletukseni on, että puhujien musiikillinen tausta, sosiaalinen ja tuotantoteknologinen asema sekä taloudelliset resurssit vaikuttavat siihen, minkä merkityksen käsitteet ”puhdas” ja ”säröinen” keskustelussa saavat. Asiayhteyttä ja keskustelijoiden taustoja tuntematta on mahdotonta ennakoida milloin särö koetaan vältettäväksi, hyväksyttäväksi tai jopa tavoiteltavaksi efektiksi. Jos tavoitteena on pyrkiä kokonaisnäkemykseen särön merkityksistä äänitteellä, on tutkimusotteen oltava holistinen.

Särön hallinta on ollut äänitetuotannon alusta alkaen sen keskeisiä kysymyksiä. Äänitteen alkuaikoina tilanne oli hyvin suoraviivainen. Pyrkimys oli kohti säröttömämpää äänentallennusta ja toistoa. Teknologian ja äänite-estetiikan kehityksen myötä on särö alkanut saamaan uusia ulottuvuuksia. Populaarimusiikin tyylien eriytymisen ja särön tuottamiseen käytetyn teknologian monipuolistumisen myötä alkoivat särön eri muodot saada kontekstisidonnaisia merkityksiä. Musiikillisessa ympäristössä särö on äänen muokkausta, joka tuottaa signaaliin uusia musiikillisia elementtejä. Särön prosesseissa syntyvät artefaktit voivat olla luonteeltaan harmonisia tai perkussiivisia. Miksausteknisesti särön tavoitteena voi olla instrumenttien soinnillisen erottelun parantaminen tai hämärtäminen. Se voi tukea musiikkityyliin liittyvää ilmaisupalettia; laajentaa sitä tai jopa rikkoa sen rajoja. Rock-musiikissa säröön liittyy myös useita sosiaaliseen tuotantoprosessiin, muusikon identiteettiin ja ilmaisun yksilöllisyyteen liittyviä merkityksiä. Äänitetuotannon prosesseja tarkasteltaessa tulee ottaa huomioon myös taloudellinen viitekehys. Saundia tutkittaessa merkitysten määrä ja viitekehysten viidakko kasvavat helposti käsittämättömiin mittoihin. Käsitelmästä välttääkseen tämä tutkielma pyrkii ankkuroimaan itsensä olemassa olevaan tutkimustietoon ja äänitetuotannon käytäntöihin. Ytimessä ovat kuitenkin musiikillisen äänen ammattilaiset ja heidän kommenttinsa.

Suomalainen pop-muusikkous on laaja-alaista, niin musiikillisen tyyli- ja tuotannollisten tehtäväkuvienkin suhteen. Omalla kohdallani leveä työkenttä ei ole ollut tietoinen valinta. Olen tehnyt niitä projekteja joita eteeni on tullut, parhaan kykyni mukaan. Musiikillinen monialaisuus on helpottanut tyyllisten viitteiden siirtämistä musiikintyylistä toiseen. Toisaalta se voi myös, etenkin tuotannollisissa tehtävissä, rajoittaa tiukasti tyylisidonnaisten projektien työmahdollisuuksia. Vaikutteiden siirtyminen on kuitenkin tyyli- ja laajien kehityksen edellytys. Efektit jotka ovat kehittyneet

marginaalisissa musiikillisissa konteksteissa omaksutaan ja sopeutetaan osaksi pop-musiikin valtavirtaa. Tätä kirjoittaessani soitan pääasiassa rockiin painottuvien studiotöitteni ohessa bassokitaraa Anna Erikssonin yhtyeessä mm. Iskelmäkesä 2018 - kiertueella. Iskelmämusiikki on koettu muusikoiden keskuudessa yleensä rockia konservatiivisemmaksi soinnilliseksi viitekehyykseksi. Keikoille lähtiessäni jouduinkin pohtimaan rockin työstössä vakiintuneita saundiin liittyviä ratkaisujani huolellisesti. Ensimmäisten keikkojen varovaisen lähestymistapani jälkeen olen kuitenkin rohkaissut mieleni. Overdrive, ja jopa fuzz-efektit, ovat sulautuneet vaivatta osaksi uuden iskelmämusiikin äänimaisemaa. Vaikka iskelmä-äänitteillä näitä efektejä ei bassokitarassa vielä juuri kuulla, uskoisin että soinnillinen muutos on kuitenkin jo tapahtumassa. Tätä musiikkityylien soinnillista kehitystä ja äänitteen tuotantoprosessien keskinäistä vuorovaikutusta pyrin avaamaan tässä tutkielmassani.

Tutkielmassa esittelemäni näkökulma pohjautuu tutkivaan muusikkouteen. Pro gradu-prosessi on avannut minulle uusia näkökulmia ammatillisiin rooleihini. Haikeudella totean olevani viimeinen Seinäjoella rytmimaisterikoulutuksen saanut muusikko-tutkija. Olen kiitollinen Tampereen yliopistolle ja Sibelius-Akatemialle saamastani mahdollisuudesta. Tutkimus on merkinnyt minulle loikkaa muusikon, äänittäjän ja opettajan arkirutiinien ulkopuolelle. Se on antanut intuitioon tukeutuvalla rockmuusikolle luvan teoretisoida asioita. Se mahdollistaa myös työkseen totuuksia luennoivalle opettajalle ihmettelyn vapauden. On ollut hedelmällistä ottaa etäisyyttä käytännön työelämään ja löytää yhteyksiä teknologin, taiteilijan, opettajan sekä tutkijan toimenkuvien väliltä.

Tutkimuksessa ja musiikkituotannossa on tärkeää pystyä vastaamaan toiminnasta kumpuaviin kysymyksiin. Jotta vastaukset voisivat löytyä, tulee ensin esittää oikeat kysymykset. Mitä särö merkitsee? Onko se virhe, soinnillista kuorutusta vai jopa musiikillista sisältöä? Yksiselitteistä vastausta ei ole. Kontekstista riippuen se saattaa olla näitä kaikkia. Olen pohtinut näitä kysymyksiä kaikissa ammatillisissa rooleissani. Tämän tutkielman tavoitteena on ottaa selvää siitä, minkälaisia merkityksiä äänitetuotannon ammattilaiset särölle antavat erilaisissa toiminnallisissa tilanteissa ja toimintaympäristöissä työskennellessään. Reflektoin haastatteluissa kerättyä informaatiota alan tutkimustiedon kautta. Lopulta pyrin tekemään materiaaleista työhistoriani näkökulmasta relevantteja tulkintoja. Käsittelen säröä sen laajimmassa merkityksessä teknologisoimisen prosessin synnyttämänä taiteellisenä ja tuotannollisena ilmiönä. Rakkaalla lapsella on monta nimeä: rähinää, surinaa, rapeutta, lämpöä, pöhinää, patinaa, sympatiaa, anarkiaa, painetta puntissa, hien hajua treenikämpällä, höpinää tötterössä... good enough for rock'n'roll?

1.1 Tutkimusasetelma

Tutkimuskysymykseni on seuraava: mikä on säröefektin merkitys rock-äänitteellä? Tavoitteeni on siis kerätä tietoa siitä mihin tarkoitukseen säröä pääsääntöisesti käytetään äänitteillä. Tähän kysymykseen päästäksemme tulee ensin selvittää kuka on äänitteen tekijä ja kuinka tietoista särön prosessointi on äänitetuotannossa. Tärkeätä särön merkityksen ymmärtämisen kannalta olisi myös hahmottaa saundin ja tekijän identiteetin välinen suhde. Keskeisessä asemassa tutkimuksessani ovat siis äänitteiden tekijät. Pyrin haastatteluiden kautta selvittämään heidän näkökulmiaan äänitteen valmistusprosesseissa ilmeneviin äänenlaatuun ja musiikkityyleihin liittyviin seikkoihin. Tutkimuksen kannalta tärkeät teemat ovat siis tekijän ammatillinen identiteetti, rooli äänitetuotannossa, sekä asenteet säröefektiin äänitteillä. Taustoitin aluksi teknologian, äänite-estetiikan ja äänitetuotannon ammatillisten roolien kehitystä alan tutkimuksen avulla. Haastatteluista kerätyn informaation avulla pyrin vertailemaan erilaisen ammatillisen identiteetin omaavien äänitetuotannon ammattilaisten suhtautumista äänen laadulliseen määrittelyyn. Lisäksi pyrin kartoittamaan tekijöiden ammatillista historiaa ja suhdetta äänen tuotantolaitteistoihin. On mielenkiintoista vertailla poikkeavatko äänen kanssa signaaliketjun eri vaiheissa työskentelevien toimijoiden näkemykset särön merkityksistä keskenään. Myös henkilökohtaisilla musiikkimieltymyksillä saattaa olla merkitystä tarkkailtaessa asennetta äänenlaadullisiin seikkoihin. Siksi tiedustelen haastateltavilta myös heidän musiikillista taustaansa.

Äänite on jälkiteollisen yhteiskunnan tärkein musiikillisen viestinnän muoto. *Särö* on kontekstista riippuen joko tekninen ilmiö tai musiikillinen muuttuja, jonka käyttö äänitteillä on sekä tietoista että osittain tiedostamatonta. Särön laatuun vaikuttavat keskeisesti äänitteiden tuotantoon liittyvä teknologia ja äänitetuotannon taloudelliset vaikuttimet. *Rock* on eräs niistä argumenteista, joilla perustellaan säröefektin käyttöön liittyviä soinnillisia, teknologisia ja tuotannollisia ratkaisuja. Keskeisessä roolissa säröön liittyvässä keskustelussa ovat musiikin tekijät ja soinnin ammattilaiset. Pyrin keräämään asiantuntijoilta tietoa äänitteen tuotannossa esiintyvistä säröön liittyvistä ilmiöistä, sekä niiden merkityksestä musiikintekijöille itselleen. Soinnillisille muuttujille annettujen merkityksien määrittelyyn käytän etnografisia tutkimusmenetelmiä. Keskeisinä tiedonhankinnan menetelminäni ovat avoimet teemahaastattelut ja haastatteluissa kerätyn tekstin analysointi.

Estetiikan kehitystä tarkasteltaessa tulee hahmottaa ilmiöiden historiallinen kehityskaari. Äänitteen soinnillisten elementtien tutkiminen edellyttää sen valmistukseen käytetyn teknologian mahdollisuuksien ja rajoitusten ymmärtämistä. Säröä tutkittaessa täytyy selvittää äänitteen

tuotannollinen prosessi ja sen kolme pääasiallista muuttujaa: musiikki, teknologia ja talous. Olennaista rockissa on myös sen tuotannon sosiaalisten prosessien hahmottaminen. Sointia muokataan useiden toimijoiden johdosta, useissa peräkkäisissä ja/tai rinnakkaisissa vaiheissa. Tuotannon eri vaiheissa kumuloituvan särön takia on myös tärkeää hahmottaa koko tuotantoketjun logiikka. Tulevatko soinnilliset impulssit rockissa säveltäjältä, muusikolta, sovittajalta, äänittäjältä, tuottajalta vai peräti masteroijalta? Voidaanko eri ammattikuntien välille edes vetää selväpiirteisiä rajoja? Tiedostavatko tekijät oman roolinsa soinnin muokkaajina? Tapahtuvatko särön tuotantoprosessit teknologisten, taloudellisten vai taiteellisten impulssien ohjaamina?

Särön merkityksen ymmärtämiseksi on olennaista tunnistaa kuka, tai mitkä prosessit, ovat soinnin tekijöinä äänitteellä. Selvitettyämme ensin, kuka tekee päätökset äänenlaadusta tuotannoissa, voimme esittää kysymyksen: mihin säröllä kulloinkin pyritään? Vaikka särö on rockin olennainen soinnillinen elementti, on se tietyssä tilanteessa myös tuotannollinen riski. Särön merkitysten hahmottamiseksi olisikin tärkeätä pyrkiä selvittämään, vaikuttaako tuottajan sosiaalinen tai taloudellinen asema halukkuuteen ottaa riskejä soinnillisissa ratkaisuissa? Tämän lisäksi pitää vielä selvittää, mikä on äänitteen tuottamiseen käytetyn teknologian vaikutus särön tuotannossa. Miten särö tunnistetaan ja erotetaan muista signaalitien tuottamista muutoksista? Vasta kun näihin kysymyksiin on vastattu voimme hahmottaa, minkälaisia merkityksiä alan ammattilaiset antavat säröefektille ja kenties ymmärtää, miten virheestä muodostui olennainen osa rockin soundia.

Haluan myös kartoittaa syitä siihen, miksi säröä lisätään signaaliin tietoisesti. Säröä ei voi olla ilman oletusta äänen ”alkuperästä” ja ”puhtaudesta”. Siksi kerään myös tietoa äänialan ammattilaisten käsityksiä äänen autenttisuudesta. Pyrin myös selvittämään, miten tapahtuu heidän initiaationsa särön estetiikkaan. Mielenkiintoista olisi tietää, miten säröä pyritään hallitsemaan äänen eri tuotantotilanteissa. Ovatko päätöksien takana taloudelliset, sosiaaliset vai esteettiset syyt? Rockmusiikin eetokseen on sisään kirjoitettuna intuitiivisen toiminnan oletamus. Jos toiminta on vaistonvaraista, niin voiko kaikki signaaliin tuotettu särö olla tietoisien äänenmuokkauksen seurausta, vai tapahtuuko tuotantoprosessissa myös odottamattomia muutoksia? Jos ”säröytyminen” on alkujaan odottamatonta, niin kuinka paljon sitä muokataan tuotantoprosessin vaiheissa vastaamaan vastaanottajan odotuksia? Kuka tekee päätökset särön laadusta ja määrästä tuotantotilanteessa? Kuinka tietoisia tekijät ovat yleisön äänenlaadullisista odotuksista säröä muokattaessa? Kysymyksen kautta pyrin selvittämään minkälaisissa olosuhteissa teknisestä virheestä voi tulla tavoiteltu soinnillinen ilmiö, tyyllinen viite ja lopulta osa inhimillistä kommunikaatiota.

1.2 Aiempi tutkimus

Populaarimusiikin tutkimus poikkeaa perinteisestä musiikkitieteestä painotuksiltaan. Tutkittaessa viestin välittymistä ja musiikillisen merkitysten muodostumista sosiaalisena prosessina, populaarimusiikin tutkimus on nostanut esiin, musiikillisen muotokielen lisäksi, ainakin kolme teemaa: musiikin sosiaalinen konteksti, -yhteys teknologiaan ja -kaupallisuus (Aho & Kärjä 2007, 7-15). Populaarimusiikin tutkimusta leimasi aluksi estetiikan väheksyminen. Se nähtiin lähinnä ”sosiaalisena sementtinä”, jolla kapitalistinen markkinakoneisto pyrki riistämään musiikilta ilmaisullisen vapauden. Theodor W. Adorno näki populaarimusiikin estetiikalla kaksi tavoitetta. Sen piti herättää kuulijoiden mielenkiinto (*stimulatory*) ja samalla vakuuttaa luonnollisuudellaan (*natural*). Rytmisten ja melodisten yksityiskohtien standardoinnilla pyritään tuodittamaan kuuntelija musiikin välittämien imitoitujen emootioiden valtaan. Standardoinnin mukanaan tuoma tuttujen sävelkulkujen käyttö korostaa kuulijalle musiikin luonnollisuuden tunnetta. Adorno käyttää *pseudo-individualisaation* käsitettä kuvaamaan prosesseja, joilla kuluttajat saadaan uskomaan tekemiensä valintojen itsenäisyyteen ja kokemiensa elämysten ainutkertaisuuteen. Populaarimusiikin tyyllilliset luokittelut ovat hänen mielestään valjastettu palvelemaan kulutusta. Räikeimmillään Adorno näkee popin mädännäisyyden ”näennäisessä improvisaatiossa”, jossa harmonisesta ympäristöstään poikkeavia ”likaisia nuotteja” lisätään tarkoituksella musiikkiin. Kuunteluprosessissa kuuntelija dekodaa nämä ”virheet” musiikkiin liittyviksi yksityiskohdiksi. Populaarimusiikin ymmärtäminen vaatiikin hänen mielestään heittäytymistä kollektiiviseen katarsikseen: ”One who weeps does not resist any more than one who marches.” (Adorno 1990, 301–314.)

1970-luvulla populaarimusiikki alettiin nähdä monitieteellisenä tutkimusalana jonka musiikillinen analyysi tarvitsi uudenlaisia tutkimusvälineitä. Perinteinen musiikkianalyysi oli vaikeuksissa sellaisten musiikinlajien hahmottamisessa joiden välittyminen ei tapahtunut pääasiassa nuottikuvan avulla. Populaarimusiikkitutkimuksessa alettiin hyödyntää vahvemmin mm. sosiologian ja viestintätieteen tutkimusmenetelmiä. Huomiota alettiin kiinnittää viestin vastaanottoon. Philip Taggin mielestä perinteinen musiikkianalyysi on usein liian muoto- ja/tai havaintokeskeistä löytääkseen musiikillisen diskurssin ja musiikin välittämien emootioiden yhteyttä. Hän painottaa että musiikin sisältöanalyyysissä tulisi muodon lisäksi ottaa huomioon ainakin tutkittavan soinnillisen tapahtuman sosiaaliset, psykososiaaliset, visuaaliset, elekielelliset, rituaaliset, tekniset, historialliset, taloudelliset, sekä kielelliset genreen, musiikilliseen tarkoitukseen, tyyliin, esitykseen ja kuunteluasenteeseen liittyvät näkökulmat. (Tagg 1982, 39-49.)

Ranskalainen musiikkisosiologi Antoine Hennion korostaa yleisön roolia popmusiikin estetiikan kehityksessä. Popkappaleet ovat olemassa ensisijaisesti kommunikoidakseen yleisönsä kanssa. Kuvatessaan populaarimusiikin tuotantoprosessia, hän korostaa sen sosiaalista luonnetta. Yleisö tulisikin nähdä popmusiikissa aktiivisena viestien muokkaamiseen osallistuvana tekijänä. Hennion käyttää käsitettä *luova kollektiivi* (creative collective) kuvaamaan popkappaleen tekijää. Luovan ryhmän jäsenet vaihtelevat rooleja, toimien vuoroin tekijän ja kuluttajan asemassa. Kollektiivissa luovan persoonallisuuden eri osa-alueet (artistinen persoonallisuus, musiikillinen tietotaito, pr- ja markkinointiosaaminen, tekninen tuotanto ja musiikillinen toteutus) jakaantuvat ryhmän toimijoiden kesken. Teoksen sisältämät merkitykset koostuvat *infralingvivististä* viitteistä (fraasit, saundit, kuvat, asenteet, eleet ja merkit). Nämä viitteet ovat kontekstisidonnaisia ja niiden ilmaiseminen rationaalisen kielen keinoin on usein mahdotonta. Kyetäkseen kommunikoimaan yleisönsä kanssa näiden ”sosiosentimentaalisten” viestien välityksellä, on luovan kollektiivin jäsenten pystyttävä kokemaan empaattisesti viestien sisällöt. Simultaanisen tuotanto-kulutusprosessin tuotosta voidaankin tarkastella eräänlaisena musiikillisten objektien ja yleisön toiveiden yhteensulautumana. (Hennion 1990, 185-187.)

Populaarimusiikin tuotantoprosessin tutkimus on johtanut myös tekijöiden ammatillisten roolien tarkasteluun. Teknologian kehitys ja äänitteen roolin kasvu musiikillisen kommunikaatiossa ovat muokanneet teknologien ja taiteilijoiden rooleja äänitteen tuotantoprosesseissa. Edward R. Kealy tutkii artikkelissaan *From Craft To Art: The Case of Sound Mixers And Popular Music* populaarimusiikin äänitetuotannon työtehtävien muutosta. Hän näkee kehityksen kulkeneen kolmen ammatillisen moodin kautta: työläinen (*Craft-Union Mode*), yrittäjä (*Entrepreneurial Mode*) ja taiteilija (*Art Mode*). Merkittävä muutos äänityöläisten roolissa tapahtui 1960-luvun loppupuoliskolla. Nopeasti kehittyvä teknologia ja sen mahdollistamat tuotantomenetelmät aiheuttivat muutoksen äänituotannon toimenkuvissa valkokaulusmiehistä kohti taiteilijuutta. (Kealy 1990, 207-220.)

Suomessa populaarimusiikin tuotantoprosessin tutkimuksen edelläkävijänä on toiminut Jari Muikku. Hän käsitteli aihetta tapaustutkimuksena toteuttamassaan tutkielmassa, jossa analysoidaan rock-äänitteen tuotantoa interaktion prosessianalyysiä käyttäen. Muikku esittää, että populaari- ja taidemusiikin äänitetuotannot poikkeavat toisistaan erisuuntaisen tuotantolinjojensa osalta. Taidemusiikin tuotantoprosessi noudattaa yleensä vertikaalista linjaa: sävellys – esitys – äänitys. Populaarimusiikin tuotantoa voidaan taas kuvata horisontaalisena prosessina, jossa eri työvaiheet

tapahtuvat rinnakkain. Musiikkia, tekstiä ja laulajan persoonallisuutta työstetään usein kollektiivissa samanaikaisesti ilman etukäteen määrättyä logiikkaa tai työvaiheiden kronologista järjestystä. Studiotyön kuvauksessaan Muikku kiinnittää huomiota kommunikaatioon ja siinä käytettyyn värikkääseen kieleen, joka ei välttämättä avaudu kaikille osapuolille samalla tavalla. Hänen mielestään studiokieli perustuu arkielämän ilmaisuihin (mielikuvat, affektit ja onomatopoetia) (Muikku 1988, 15-32).

Thomas Porcellon mukaan studiossa käytetty kieli on syntynyt äänitetuotannon kehityksen myötä. Äänensävyyn ja soinnin tekstuurin noustua tuotannon olennaisiksi elementeiksi oli tarpeellista kehittää laadullisia ilmaisuja akustisten ilmiöiden mahdollisimman tarkkaan verbaaliseen kuvaamiseen. Porcello esittää että studiossa käytetyn kielen omaksuminen on tärkeä osa äänityöläisen ammatillista initiaatiota. Saavuttaakseen puheoikeuden äänialan ammattilaisena (*expert*), tulee käyttää oikeita ammatillisia ilmaisuja. Ammatillisella puheella myös määritellään paikka (*insider*) ammatillisessa sosiaalisessa verkostossa. Porcello huomauttaa että muusikkojen käyttämät ilmaisut ovat yleensä ei-tekniisiä. Myös ammattiaan harjoitteleva tekniikko saattaa käyttää soinnillisia ilmiöitä suoraan kuvaavia onomatopoeettisia ilmaisuja. Ammattimainen tekniikko taas käyttää ennemminkin kielellisiä metaforia ja assosiaatiota soinnin laatua kuvatessaan. (Porcello 2004, 734-749.)

Juha Korvenpää soveltaa innovaatioiden diffuusioteoriaa tutkiessaan musiikkiteknologisten keksintöjen käyttöönottoa ja hyödyntämistä äänitetuotannoissa. Teknologian omaksuminen ei ole suoraviivaista. Joskus uudet laitteet otetaan käyttöön alkuperäisen käyttötarkoituksensa mukaan, kun taas toisinaan käyttötarkoitus voi muuttua radikaalistikin käyttäjien toimesta. (Korvenpää 2005, 40) Myös Korvenpää huomaa teknologian kehityksen aiheuttamat muutokset teknologien ja muusikoiden työssä. Teknologian yleistyessä toimenkuvat laajenivat ja niiden vakiintuneet rajat hämärtyivät. Soittajien rooli alkoi muuttua teknologian myötävaikutuksella kasvavassa määrin sovittajaksi ja saundin tuottajaksi. Saundien merkityksen kasvaessa korostui myös kyky kuulonvaraiseen työskentelyyn. Teknologueilla alkoi korostua vaatimus uuden teknologian hallintaan. Korvenpää näkee yhteyden Mika Panzarin kulutustutkimuksen ja musiikkiteknologisten innovaatioiden omaksumisessa välillä. Kulutuksen prosessi voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen: ”kulutus leikkinä”, ”kulutus työnä”, ja ”kulutus taiteena”. Korvenpää erottaa kolme erilaista strategiaa musiikkiteknologisten innovaatioiden omaksumisessa: pioneerit, pakon edessä omaksujat ja kieltäytyjät. Uuden teknologian käyttöönotto etulinjassa saattaa antaa pioneereille kilpailuedun, joka tuntuu taloudellisina voittoina. Toisaalta uusi teknologia on myös usein kallista ja vaatii

mittavia investointeja. Seuraavassa aallossa tulevat joutuvat omaksumaan muutokset kilpailutilanteen muutoksen sanelemina. Osa tekijöistä ei halua omaksua uusia innovaatioita lainkaan. Heidän on joko ryhdyttävä yhteistyöhön uutta teknologiaa hallitsevien toimijoiden kanssa tai sopeuduttava vähenevään työmäärään. (Korvenpää 2005, 174-175.)

Äänitetutkimus on merkittävässä roolissa musiikkiteollisuutta tutkittaessa. Ensimmäiset äänitetutkimukset olivat näkökulmaltaan sidoksissa klassisen musiikin esityskäytäntöihin. Olli Heikkinen tutkii väitöskirjassaan äänitteiden kautta tapahtuvaa merkitysten muodostusta mm. genrediskurssin näkökulmasta. Hän huomioi, että äänite on keskeisessä asemassa populaarimusiikin tutkimuksessa silloinkin kun tutkimuksessa käytetään käsitteitä ”musiikki” ja ”laulu”. (Heikkinen 2010,13) Heikkinen mainitsee neljä syytä siihen miksi äänitettä on väheksytty populaarimusiikin tutkimuksessa: musiikintutkimus nojaa nuottikuvan analyysiin, tutkimus käsittää äänitteen luonteeltaan representoivana taidemuotona, strukturalistinen jako ”pintarakenteeseen” ja ”syväarakenteeseen” (jossa äänitteen katsotaan kuuluvan ensimmäiseen), sekä pop-musiikkiin autenttisuuskurssin kautta levinnyt käsitys elävän musiikkiesityksen ensisijaisuudesta. (Heikkinen 2010, 18-21.)

1.3 Teoreettinen viitekehys

Tämä tutkielma on luonteeltaan *etnomusikologinen*. Etnomusikologia on kiinnostunut musiikkia tekevän ihmisen näkökulmasta. Sen tuntomerkkejä ovat kokemuksellisuus, dialogisuus ja osallistuva kenttätö. Pyrkimyksenäni on siis inhimillisen ymmärryksen lisääminen tutkittavana olevasta musiikillisesta ilmiöstä, sekä siihen liittyvistä toiminnan tavoista. Tutkimuksen kenttä on sosiaalinen tila tutkijan ja tutkimukseen osallistuvien välillä. Lähtökohtana on kentän valinta ja määrittely. Tutkija rooliin kuuluu osallistua aktiivisesti toimintaan, tiedostaa haastattelutilanteiden valta-asetelmat sekä pyrkiä luottamuksellisiin keskustelutilanteisiin haastateltavien kanssa. On myös otettava huomioon se, että kaikki haastateltavat eivät halua tehdä yhteistyötä tutkijan kanssa. Pirkko Moisala ja Elina Seye huomauttavat, että usein tutkija ei ole kenttätössä ainoa joka valitsee roolinsa, vaan myös haastateltavilla on käsitys oma käsityksensä haastattelijasta. Tämä vaikuttaa siihen mitä haastateltavat ovat valmiita tutkijalle kertomaan. Tärkeätä on myös huomioida roolien muutos tutkimusprosessin kuluessa. (Moisala & Seye 2013, 33-37.)

Tutkimusotteeni on *etnografinen*. Se pyrkii korostamaan tutkijan ja tutkimuksessa osallisina olevien aktiivista vuorovaikutussuhdetta. Haastatteluissa tavoitteena on dialogin synnyttäminen, jossa tutkija jakaa kokemuksia haastateltavien kanssa. Etnografisessa kenttätöössä onkin luontevaa nähdä haastateltavat ennemminkin opettajan kuin tietolähteen roolissa. (Syrjäläinen 1996, 68.) Pyrkimykseni on ymmärtää tutkimuksen kohteena olevien asioiden merkityksiä tutkittavien omista näkökulmista. Tutkija ei voi myöskään ohittaa omaa subjektiivista näkemystään käsiteltävistä kysymyksistä. Etnografisen tutkimuksen eräs tyypillinen ominaisuus on analyysiin kerätyn materiaalin suuri määrä. Toinen piirre on prosessin dynaamisuus. Eija Syrjäläinen kehottaakin kiinnittämään huomiota haastattelututkimuksen ennalta valmisteluun, jotta välttyttäisiin tutkimuksen kannalta epäolennaisen tiedon keräämiseltä. (Syrjäläinen 1996, 77-83.) Etnografisessa tutkimuksessa on oleellista tutkijan riittävän pitkä havainnoimisjakso kohteeseen ennen haastattelurungon muotoilua. Haastattelussa pitää pystyä pitämään keskustelu tutkimuksen kannalta relevanteissa teemoissa. Toisaalta tutkijan pitää olla myös valmis muokkaamaan strategiaansa haastateltavan kommunikaatiotyyliin sopivaksi. (Syrjäläinen 1996, 86-88.)

Diskurssianalyysin tehtävänä on selvittää millä tavoin ihmiset jäsentävät käsityksiään todellisuudesta. Sveitsiläisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren tutkimuksilla oli suuri vaikutus 1900-luvun tieteeseen, kuten myös populaarimusiikin tutkimuksen kehitykseen. Semiologisten merkitysten ja merkkijärjestelmien tutkimuksen kautta avautui uusi maailma kulttuurintutkimukseen. Merkittävintä semiologian kehityksessä oli käsitys siitä, että kielen kautta rakennamme merkityksiä maailmalle, eikä päinvastoin kuten aikaisemmin oli totuttu ajattelemaan. Musiikkitutkimuksessa tieteellisen paradigman muutos vahvistui 1990-luvulla. Käsitys tiedon konstruktiivisesta luonteesta korosti diskurssianalyysin painoarvoa tutkimuksessa. Huomio kiinnittyi siihen, että tekstien vastaanotto on aina sidottu johonkin aikaan ja paikkaan. Lisäksi tekstit sisältävät viitteitä toisiinsa. Tätä tekstienvälistä vuorovaikutussuhdetta kutsutaan intertekstuaalisuudeksi. Marko Aho kirjoittaa tekstien paljoudesta käsitellessään populaarimusiikin tutkimuksen kehitystä viime vuosina. Hän mainitsee tiedon kontekstuaalisuuden korostumisen uutena ilmiönä musiikkitutkimuksessa. Perinteiseen tekstin ja vastaanoton analyysiin ovat tulleet mukaan myös historiallisen, taloudellisen ja yhteiskunnallisen kontekstin huomioiminen. Aho jakaa populaarimusiikin tekstit niiden diskursiivisten käytänteiden mukaan institutionaaliseen primaarituotantoon ja spontaanisti syntyviin teksteihin. Ensimmäinen koostuu musiikillisista ja promotionaalisista tuotteista, kun taas jälkimmäinen vastaanotossa syntyvistä tulkintaan liittyvistä teksteistä. Yhteistä molemmille on se, että teksteillä on aina jokin merkitys sekä tuottajalle että vastaanottajalle. (Aho 2007, 121.)

1.4 Käsitteet

Tämän tutkielman keskeiset käsitteet ovat populaarimusiikin tuotantoprosessi, äänite-estetiikka ja säröefekti osana rock-äänitteen tyylillistä viitekehystä. Ilmiön laaja-alaisuus tekee populaarimusiikin määrittelystä haasteellisen tehtävän. Alan tutkimuksen kohteiden kautta voidaan sen olettaa kuitenkin olevan:

1. Lähtökohtaisesti demokraattista; sosiaaliset, kansalliset, etniset ja tyylirajat ylittävää.
2. Kiinteässä yhteydessä teknologisiin innovaatioihin
3. Massatuotettua ja kaupallista

Populaarimusiikin käsittely on usein sidoksissa myös matalan ja korkean kulttuurin arvohierarkioihin. Se nähdään yleensä esteettisesti vähempiarvoisena niin taiteeseen kuin folkloreenkin verrattuna (Aho & Kärjä 2007, 7-14).

Tässä tutkielmassa populaarimusiikki käsitetään äänitekeskeisenä sosiaalisen tuotantokulutusprosessin synnyttämänä intertekstuaalisena musiikillisena viestintänä, jonka tuotantoprosessi on tyypillisesti kollektiivinen.

1.4.1 Särö

Kuulemamme äänet voidaan luokitella haluttuihin ja ei haluttuihin. Termillä häly (*noise*) viitataan usein ei haluttuun ääneen. Moottoripyörän ääni saatetaan tulkita halutuksi ääniefektiksi tai melusaasteeksi kuulijan näkökulmasta riippuen. Hälyn ja halutun äänen kontekstisidonnaisuus koskee myös musiikillisia ääniä. Voimakasääninen musiikki voi tuntua juhliissa tanssivien korvaan vetoavalta, mutta unensaantinsa kanssa tuskailevalle naapurille se esittäytyy häiritsevänä jumpatuksena. (Rossing 2002, 5.) Audiotekniikassa signaaliketjun aiheuttamat impulssi-, taajuus-, amplitudi- tai vaihevasteen muutokset tulkitaan yleensä säröksi, eli ei toivotuksi signaalin vääristymiksi. Tästä poikkeuksena äänen tarkoitukselliseen säröttämiseen perustuvat musiikilliset efektit, kuten putkivahvistimien tuottama "*lämmän särö*" ja laitteiden yliohjaukseen perustuvat "*overdrive*" ja "*fuzz*". Tarkoitukselliseksi säröefektiksi voidaan laskea myös magneettinauhaa yliohjattaessa ilmenevä dynamiikan leikkautuminen ja näin saavutettava särökomponenttien aiheuttama soinnin "*rikastaminen*". (Lepoluoto 1992, 6.) Särömittauksessa pyritään selvittämään

signaaliaketjussa syntyvä särökomponenttien määrä ja ilmoittamaan niiden taso suhteutettuna mittaussignaaliin (Lepoluoto 1992, 241).

Signaalinkäsittelyssä särön määrittely on verrattain selkeätä. Jos järjestelmään sisään syötetty ääni ei vastaa ulostulevaa, kutsutaan erotusta säröksi. Signaalikäsittelyn teorian mukaan signaali on särötön, jos signaalitien läpi kulkenut signaali vastaa sisään tulevaa. Äänentallennusprosessin näkökulmasta tällainen tilanne on puhtaasti teoreettinen hypoteesi. Äänilähteen suuntakuvio, äänitystilän akustiikka ja kuulijan sijoittuminen tilassa vaikuttavat kuulovaikutelmaan. Audiosignaali alkaakin ”vääristyä” jo mikrofonia äänilähteeseen sijoitettaessa. Mikrofonin sijoittelu, sen rakenne ja sähkötekniset ominaisuudet muokkaavat signaalia. Myös signaaliaketjussa tapahtuvat sähkömagneettiset muunnokset tuottavat epälineaarisuutta signaaliin. Ääntä tallennettaessa pyritään yleensä välttämään signaalin tarpeetonta, tai ainakin musiikilliseen kontekstiin sopimatonta, vääristymistä. Tämä tarkoittaa toimimista laitteiden tuottaman pohjakohinan ja ylikuormittumisesta johtuvan signaalihiippujen leikkautumisen väliin jäävällä optimaalisella toiminta-alueella (dynamic range). Äänittäjän kannalta särön välttäminen on helpompaa, jos audiolaitteiden dynamiikka-alue on riittävä suhteutettuna tallennettavan audiosignaalin voimakkuuden vaihteluun. Optimaalisen toiminta-alueen ja leikkautumisen rajalle on laitteissa yleensä varattu suoja-alue hetkellistä ylikuormitusta vastaan (dynamic headroom), jonka ylittyessä seuraa signaalin leikkautuminen, ts. laite alkaa muodostaa säröä. Pyrittäessä vääristymättömään äänentallennukseen ja -toistoon on siis pyrittävä välttämään, laitteiden dynamiikka-alueeseen suhteutettuna, sekä liian pieniä että liian suuria signaalitasoja. (Blomberg & Lepoluoto 1992, 42-43.)

Audiosignaalin vääristymät jaetaan usein kahteen kategoriaan, lineaariseen ja epälineaariseen. Ensimmäistä ei äänenkäsittelyssä yleensä luokitella säröksi. Se aistitaan lähinnä äänensävyyn muutoksina. Epälineaarinen vääristymä saattaa muodostaa uusia signaalikomponentteja. Näistä osa on suhteessa alkuperäisen signaaliin harmoniseen spektriin ja osa dynamiikkaan. (Viitala 2010, 14.) Merkittävimmät analogisen signaaliaketjun äänenlaatuun liittyvät särön lajit ovat harmoninen särö (harmonic distortion), keskeismodulaatiosärö (intermodulation distortion) ja signaalihiippujen leikkautuminen (transient distortion). Signaaliaketjun aktiivisten komponenttien epälineaarisuutta käsiteltäessä mainitaan usein myös ylimesosärö (crossover distortion) (Rossing 2002, 548). Myös taajuuskaistan epätoivotut muutokset (taajuussärö/frequency distortion) sekä vaihesiirtymät (vaihesärö/phase shift distortion) voidaan nähdä särön muotoina (Lepoluoto 1992, 161). Digitaaliselle signaaliaketjulle ominaisia särön muotoja ovat mm. a/d-muunnosprosessissa

tapahtuvien laskostumis- (aliasing) ja kvantisointivirheiden (quantization noise) tuottamat artefaktit, sekä järjestelmän kellonpulssin huojunnasta johtuvat häiriöt (jitter). Digitaalisessa äänenkäsittelyssä yleisiä särön tuotannon muotoja ovat myös analogisäröprosessien mallinnukset mm. sample- ja konvoluutitekniikoiden avulla. Esimerkkeinä näistä mainittakoon rytmisten kvantisointityökalujen ja sävelkorkeuden manipulaatioon tarkoitettujen algoritmien aiheuttamat soinnilliset artefaktit. Häviöllisten audiopakkausjärjestelmien (lossy audio compression), kuten mp3, tuottamat särökomponentit ovat myös merkittävä musiikin digitaalisen jakelun myötä yleistynyt särön muoto. (Corbett, 2012. [www.](#))

Äänilähteen luonnetta tarkasteltaessa audiosignaaleista ”puhtaimman” aaltomuotokuvaajan muodostaa siniaalto. Se sisältää vain yhden taajuuskomponentin. Toinen ääripää on valkoinen kohina, jossa on kaikki taajuuskomponentit edustettuina. Musiikilliset äänet ovat näiden välimuotoja. Se tekee musiikillisen särön kuulonvaraisesta määrittelystä hankalaa. Hankaluutta lisää se, että kaikessa välittyneessä äänessä on jonkin verran vääristymiä. Kohinaa ei yleensä käsitetä särön muodoksi. Musiikillisesta säröstä puhuttaessa keskitytään signaaliketjussa tapahtuneisiin muutoksiin äänen taajuus-, vaihe- tai dynaamisessa vasteessa. Kaikki audiolaitteet muodostavat säröä muutamista prosentista tuhannesosista kymmeniin prosentteihin. Signaalimuuntimet, vahvistimet ja prosessilaitteet muokkaavat ääntä, usein jopa tahtomattamme. Toiset enemmän ja toiset vähemmän. Särön merkittävyyttä arvioitaessa on määrän sijasta olennaisempaa sen laatu. Parillisia harmonisia kerrannaisia kuvaillaan usein luonteeltaan musikaalisemmiksi. Niiden lisääminen ”paksuntaa” äänilähdettä ja ”sulauttaa” sen ympäristöönsä. Parittomat kerrannaiset ovat luonteeltaan dissonoivempia. Niiden korostaminen saa äänilähteen erottumaan ympäristöstään helpommin. Korkeita kerrannaistaajuuksia pidetään pääasiassa epämusikaalisina, joten ne pyritään usein suodattamaan pois särön tuotannossa (White, 2010. [www.](#)). Toisaalta signaaliin voi lisätä matalia parillisia harmonisia kerrannaisia jopa useita prosentteja, ilman että sointi muuttuu korvin kuultavasti ”säröiseksi” (Robjohn, 2010. [www.](#)).

Äänitteellä särön merkitys on puhtaasti kontekstisidonnainen. Tilanteesta riippuen se voidaan tulkita virheeksi tai tavoitelluksi soinnilliseksi efektiksi. Kaksijakoisuudesta toimii esimerkkinä Wikipedian säröä käsittelevät artikkelit Distortion ja Distortion (music). Vaikka teknisesti ottaen molemmissa käsitellään samaa ilmiötä, on lähestymistapa ilmiöön täysin erilainen. Signaalinkäsittelyssä särö mainitaan yleensä ongelmana kun taas musiikin yhteydessä puhutaan usein tavoitelluista ääniefekteistä. (Wikipedia. Distortion. ja Distortion (music). [www.](#)) Olennaista diskurssin kannalta on se, käsittelemmekö säröä teknisenä vai esteettisenä ilmiönä. Onko säröä

syytä tarkkailla laadullisin vai empiirisin menetelmin? Ehkä juuri särön moniselitteisyyden takia sen efektiivisestä käytöstä on hankalaa löytää opetusmateriaaleja. Toinen särön määrittelyä hankaloittava tekijä on sen muuttuva rooli äänite-estetiikassa. Äänityön käytänteitä valottavissa teoksissa säröstä puhutaan yleensä vain sivuhuomautuksissa. Silja Suntola luokittelee Luova studiotyö – kirjassaan äänen prosessointilaitteiksi taajuuskorjaimet ja dynamiikkaprosessorit. Efektilaitteiksi hän laskee kaikulaitteet, viiveet ja modulaatioefektit. Säröä käsitellään eräänä psykoakustisten prosessorien ominaisuutena. Niiden käytöllä haetaan ”läheisyyttä, kirkkautta ilmavuutta tai jyrkeyttä sointiin”. (Suntola, 2006. 23-29.)

Kiinnostus särön musiikillisten merkitysten tutkimukseen on kasvanut efektin yleistyttyä äänitteillä. Tutkimusta löytyy ainakin musiikkisosiologian ja musiikkitieteen aloilla. Säröt voidaan jakaa musiikillisessa mielessä tarkoitukselliseen ja ei-tarkoitukselliseen. Äänitteellä kuultavat säröefektit saattavat edustaa kumpaa tahansa. Raja ei kuitenkaan ole selkeä. Usein tahattomasta säröstä on tullut tuotantoprosessin myötä tarkoituksellista. Toisinaan taas äänitteelle tallentunut efekti on luokiteltu säröksi vasta vuosia äänityksen jälkeen. Jokainen laitesukupolvi on tuottanut signaaliin omat artefaktinsa. Edeltävien laitesukupolvien tuottamien särömuotojen käyttö voi toimia musiikillisena viitteenä tietyn aikakauden äänite-estetiikkaan. Laitteiston musiikillinen käyttö saattaa joskus poiketa suunnitellusta käyttötarkoituksesta. Puhtaan signaalin tuottamiseen tarkoitettua laitteistoa käytetään tällöin tahallisesti ”väärin” särön tuottamiseen. (Gay 1998, 85 vrt. Korvenpää 2005, 235.) Ammattitaitoinen teknologi ja tuottaja osaa hyödyntää särön eri muotoja suhteessa musiikkityylien äänitteille vakiintuneisiin soinnillisiin rekistereihin. Torben Sangildin mielestä särö ja häiriöt mahdollistavat estetiikan kehitykseen johtavan muutosprosessin digitaalisella täydellisen kopioitavuuden aikakaudella (Sangild, 2004. 268-270). Kitarasäröistä on tehty useitakin opinnäytteitä (mm. Viitala 2010, Kangasmäki 2012). Musiikkitutkija Esa Lilja käsittelee väitöskirjassaan *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony* kitarasaundissa käytetyn säröefektin vaikutusta musiikin harmonisiin rakenteisiin (Lilja, 2009).

Häly voidaan nähdä särön äärimmäisenä muotona. Se käsitetään usein myös musiikin vastakohtana. Jean-Jacques Nattiez käsittelee teoksessaan *Music and Discourse* musiikin ja hälyn kontekstisidonnaisuutta. Hänen mukaansa musiikkia ovat sellaiset äänet jotka musiikiksi tunnustetaan. Häly koetaan pääsääntöisesti häiritseväenä tai epämiellyttävänä. Hän jakaa äänen vastaanoton kuulijan valveutuneisuuden mukaan kolmeen eri tasoon: säveltäjä (*poietic*), muusikko/toteuttaja (*neutral*) ja vastaanottaja (*esthesis*). Jokaisella tasolla on erilainen käsitys siitä mikä on musiikkia ja mikä hälyä. Laajimmin musiikilliset äänet käsittää säveltäjä ja kapeimmin

vastaanottaja. Säveltäjän tehtävänä on esitellä uusia sointivärejä vastaanottajalle. (Nattiez 1990, 46-49.) Philip Tagg laskee säröt (distortion, overdrive, saturation) kuuluvaksi soinnin sävyä (timbre) muokkaaviksi ääniefekteiksi, joita luonnehditaan usein verbaalisesti termein: karkea, rakeinen, ankara, rikas ja täyteläinen. Fuzz-efektiä hän kuvailee edellä mainittuja lävistävämmäksi säröefektiksi. (Tagg 2012, 309.) Tagg yhdistää voimakkaan särökitarasaundin sosio-akustiseen vallankäyttöön. Särökitaran voi nähdä kapinahenkisesti kiihdyttävän moottoripyörän musiikillisesti ”intonoituna” vertauskuvana. Rockin säestyssoittimien laajakaistaiset, kaiutetut ja kompressoituneet saundit luovat äänitteelle vaikutelman musiikillisesti tuotetusta hälyisästä kaupunkiaänimaisemasta. (Tagg 2012, 435-439.)

Musiikin harmonista sisältöä tutkittaessa särö jaetaan usein harmoniseen- ja intermodulaatiosäröön. Särökitaran soundi sisältää molempia edellä mainittuja epälineaarisen särön muotoja. Särön aiheuttama harmonisten kerrannaisten ja yhdistelmä-äänien kompleksisuus vaikuttaa siihen minkälaisia soinnutusratkaisuja muusikot tekevät särösaundeilla soittaessaan. Dissonoivia kerrannaisia aiheuttavia intervaleja ja mollisointuja pyritään usein välttelemään. Terssien fyysinen soittaminen särösaundilla saattaa tehdä soinnuista epävireisen kuuloisia. Esa Lilja luettelee yleisimmiksi särökitaralla soitetuiksi sointutyypeiksi voimasoinnun, duurisoinnun ja dominanttiseptimisoinnun. Voimasointu (*power chord*) on näistä yleisin hardrock- ja heavy-musiikissa. Vaikka voimasoinnussa kitaristi soittaa yleensä vain soinnun pohjaäänensä ja kvintin, sisältyy duuriterssi soinnun kuulokuvaan säröefektin korostaman harmonisen yläsävelsarjan ansiosta. Tämä on haaste myös rock-musiikin notaation kannalta. (Lilja. 2009, 101–151.)

Lacasse esittää, että säröefektin käyttö ihmisäänessä saattaa luoda viestiin uusia merkityksiä. Hän huomauttaa ihmisäänen tunnistettavuuden tuovan lisäpainoa efektointiin. Jokaisella ihmisellä on kokemus ihmisäänestä. Tämä tekee siitä erityisherkan instrumentin signaalikäsittelyn kannalta. Säröefektin käyttö tuo äänitteelle uusia ulkomusiikillisia merkityksiä reagoidessaan musiikillisen tekstuuriin ja lyriikan kanssa. Hän esittääkin, että ihmisäänen teknologinen käsittely äänitteillä tulisi ottaa huomioon myös erillisenä musiikillisena muuttujana. (Lacasse. 2000, 234-235.) Lauluäänien efektointi voi aiheuttaa mielenyhtymiä psyykkisiin ja fyysisiin kokemuksiin. Voimakas fuzz-tyyppinen leikkautuminen aiheuttaa laulajan äänessä samantyyppisen muutoksen, kuin kiihtyneen mielentilan kiristämä kurkunkpää. Se siis saattaa synnyttää vastaanottajassa mielikuvan laulajan sisäisestä jännitteestä ja viihäisestä mielentilasta. Särösaundi voi näin ollen toimia myös mielentilan musiikillisena metaforana. Yhdistettynä muuhun äänitteen tekstuuriin, saattaa soinnillisen muutoksen vaikutus olla dramaattinen. Saundin aiheuttama mielikuva voi tuottaa vaikutelman

laulajan mielentilasta ja tehostaa siten muun tekstuurin vaikutusta. Tällaisesta äärimmäisestä väkivallan ja sodan soinnillisesta metaforasta hän mainitsee esimerkkinä mm. King Crimson-yhtyeen kappaleen *21st Century Schizoid Man*. (Lacasse, 240-241.)

1.4.2 Äänite

Siirtyminen äänitteeltä välittyneen musiikin aikaan oli eräs merkittävimpiä muutoksia musiikissa viime vuosisadalla. Teknologian kehitys vaikutti monella tavalla siihen miten musiikkia sävellettiin, soitettiin ja kuunneltiin. Toistettavuus ja kopioitavuus muokkasivat taidekäsitystä kokonaisuudessaan. Äänite vaikutti syvällisesti ihmisten käsitykseen musiikin olemuksesta. Musiikin kuuntelija ei ollut enää sidoksissa esitystapahtumaan. Musiikki oli läsnä kaikkialla mihin gramofonin tai radion sai kannettua mukaan. Kuluttajan kannalta tärkeä muutos oli myös musiikin saatavuuden paraneminen. Digitaalisella aikakaudella musiikin liikuteltavuus ja saatavuus on saavuttanut ennennäkemättömät mittasuhteet. Verkkopalveluiden ja mobiililaitteiden kautta kuluttajan on mahdollista tilata korviinsa ääniä toiselta puolelta maapalloa muutamassa sekunnissa. Musiikki on läsnä kaikkialla: kotona, autossa, työpaikalla ja vaikkapa lenkillä. (Kassabian 2015, 550-551.)

Äänitetutkimuksen kannalta olennainen kysymys on, nähdäänkö äänite alkuperäisen musiikillisen esityksen toistona, vai itsenäisenä esittävänä taideteoksena. Tämä kysymys on herättänyt pohdiskelua jo äänitteen alkuajoista alkaen. Saksalainen filosofi Walter Benjamin ennusti 1930-luvulla että esityksen kopioitavuus tulee haastamaan perinteisen käsityksen taideteoksen alkuperäisyydestä. Nykyiset äänitteet ovatkin enemmän tai vähemmän teknologian tuotteita, kollaaseja eri esityksistä tai kokonaan koneen sisällä syntyneitä. Osa äänitteelle päätyneistä äänifragmenteista on käynyt läpi pitkän prosessin, jonka jälkeen niiden todellista alkuperää on usein mahdotonta tunnistaa. (Struthers 1987, 244.) Digitaalitekniikka on mahdollistanut äänitteen rajattoman kopioitavuuden. Mikä sitten on äänitteeltä kuuluvan äänen alkuperä? Teknologian arkipäiväistymisen myötä syntetisaattoreista ja niihin ohjelmoiduista instrumentti-imitaatioista on tullut monissa tilanteissa alkuperäistä soitinta ”autenttisempia” äänilähteitä. (Goodwin 1990, 266.) Toistettavuutensa ansiosta äänitteeltä kuultava ääni on myös muuttunut suurelle osalle kuulijoista musiikin ensisijaiseksi olomuodoksi. Sitä voi siis hyvin kutsua populaarimusiikin autenttiseksi ääneksi (Katz 2010, 163).

Äänite vaikutti myös musiikin tekijöiden mahdollisuuksiin omaksua uusia tyyllillisiä vaikutteita, soittotekniikoita ja soinnillisia ihanteita. Ensimmäistä kertaa muusikolla oli mahdollisuus siirtyä myös oman soittoesityksensä kuuntelijaksi. Äänitysteknologian myötävaikutuksella kehittyi kokonaan uusia sävellystekniikoita. Konkreettisen musiikin pioneerit ottivat tallennetun äänen raaka-aineeksi sävellysprosessiinsa. Ääninäytteiden kierrätyksellä on merkittävä rooli nykypäivän populaarimusiikissa. Yhdysvaltalainen musikologi Mark Katz käyttää käsitettä ”phonograph effect” kuvaamaan äänitteen moninaisia merkityksiä ja vaikutuksia musiikkiin. Teoksessaan *Capturing Sound* hän listaa 7 musiikin kannalta merkittävintä äänitysteknologian ominaisuutta: konkreettisuus (tangibility), siirrettävyys (portability), näkymättömyys/näkyvyys ([in]visibility), toistettavuus (repeatability), ajallisuus (temporality), vastaanottavuus (receptivity) ja manipuloitavuus (manipulability). Merkittävimmät muutokset musiikin kuuntelijan, esittäjän ja säveltäjän näkökulmasta on hänen mielestään aiheuttanut äänitteen toistettavuus. (Katz 2010, 12-55.)

”Autenttisen” konserttiesityksen ja ”epäautenttisen” studioäänitteen välistä rajanvetoa on tehty kautta äänitemusiikin historian. Äänitteeltä tapahtuva musiikin kuuntelu poikkeaa konserttitapahtumasta monin tavoin. Äänitteelle ei tallennu konserttitilanteen sosiaalinen ympäristö, tai konserttitapahtuma kineettisenä kokemuksena. Se sisältää visuaalista viestintää vain hyvin rajallisesti. Musiikin esittämiseen liittyvät eleet ja ilmeet jäävät kuulijoiden mielikuvituksen varaan. Tämä on todennäköisesti vaikuttanut myös äänitteiltä kuultavan musiikin luonteeseen. Muusikot pyrkivät usein studioäänitystilanteessa kompensoimaan äänitteen viestinnällisiä puutteita soinnillisilla ja sovituksellisilla keinoilla, sekä soiton ekspressiivisyyttä korostaen. Katz kiinnittää huomiota myös siihen miten muusikot usein tiivistävät esityksiään äänitystilanteessa. Tietoisuus äänitteen toistettavuudesta ja yleisön poissalo studiosta saavat muusikot välttämään konserttitilanteessa ominaista musiikillista riskinottoa. (Katz 2010, 24-28.) Toisaalta äänitystilanne sai muusikot myös kehittämään soitto- ja laulutekniikoita jotka olivat toimivat parhaiten äänitteillä. Esimerkkinä tästä siirtymästä äänitekeskeiseen estetiikkaan hän mainitsee viulistien intensiivisen vibraton, joka yleistyi äänitteiden välityksellä viime vuosisadan alkupuolella. (Katz 2010, 95-108.)

1.4.3 Äänite-estetiikka

Useat äänitetutkijat jakavat äänite-estetiikan tavoitteet kahteen päälinjaan. Konserttiesitystä uskollisesti peilaava realismi tai kuvitteellisessa ajassa ja paikassa tapahtuva ääniteromantiikka (Gronow & Saunio 1990, 363). Estetiikan tavoitteet sidotaan teknologian kehitykseen. Äänitteen

alkutaipaleella pyrkimyksenä oli taltioitavan äänitapahtuman mahdollisimman uskollinen toisto (high-fidelity). Teknologian kehityksen lisätessä äänitetuotannon mahdollisuuksia, siirryttiin realismista vaiheittain kohti abstraktimpaa ilmaisua. Stephen Struthers lisää äänite-estetiikan kaksijakoiseen kehitysmalliin välivaiheen, teknisen täydellisuuden estetiikan. Siinä teknologiaa käytetään tallennettujen esitysten musiikillisten puutteiden paranteluun. Hän kutsuu tätä vaihetta nimellä täydellisten yksityiskohtien kollaasi ("a collage of perfect details"). (Struthers 1987, 245.) Myös Heikkinen näkee, että teknologian kehityksen myötä äänitteillä on tapahtunut siirtymä esityksen representaation tavoitteesta abstraktin ääniteoksen suuntaan (Heikkinen, 26-27). Jari Muikku kritisoi Struthersin ajatusta äänite-estetiikan selkeästä kolmijaosta ja vaiheittaisesta kehityksestä. Hän esittää että edellä mainitut esteettiset tavoitteet ovat olleet olemassa ja limittyneet toisiinsa jo äänitetuotannon alkuaajoista lähtien. (Muikku 1994, 157.)

Musiikin kuuntelun irtautuminen soittotapahtumasta antoi alkusysäyksen kehitykselle joka johti äänite-estetiikan syntyyn. Ääni ei ollut enää sidottu aikaan ja paikkaan. Esityksen ja siitä taltioitun äänitteen kausaalinen suhde oli katkennut. Gracyk kääntää keskustelun äänitteen autenttisuudesta ylösalaisin. Äänitteeltä kuultava ääni on aina irrotettu alkuperäisestä äänen aiheuttaneesta fyysisestä tapahtumasta. Se ei missään olosuhteissa pysty olemaan täysin "autenttinen". Toistuessaan äänitteeltä ääni muodostaa uuden välittyneen todellisuuden. Tätä musiikin uudelleenmaterialisoitumista Gracyk nimittää äänitetodellisuudeksi (recording consciousness). (Gracyk 1996. 69-75.) Gracyk nimeää esityksen merkitystä korostavan "transparentin" äänite-estetiikan ääniterealismiksi (recording realism). Rockmusiikki ei hänen mukaansa kuitenkaan pyri esityksen realistiseen kuvaukseen vaan pikemminkin häivyttämään esityksen ja äänitteen kausaalisen suhteen (representing) tai jopa häivyttämään vaikutelman esityksestä (realism rejected). (Gracyk 1996. 39-45.) Lacasse jakaa äänite-estetiikan realismin (natural-realistic) ja ei-realismia (full-technologic) päälinjoihin. Ensimmäisen tavoite on alkuperäisen esityksen mahdollisimman uskollinen toisto. Jälkimmäinen ei ole sidottu musiikilliseen soittotapahtumaan. Näiden kahden ääripään välissä hän näkee kuitenkin välimuotoja, jotka nojaavat eri tavoin elävään esitykseen tai teknologiseen manipulaatioon. Välimuodoista on erotettavissa kaksi suuntausta. Luonnollisen estetiikan laajentaminen teknologian ja tuotantomethodien avulla, säilyttäen silti illuusion elävästä musiikkiesityksestä (artistic-technological), sekä elävää esitystä hyödyntävä, mutta teknologian roolia korostava estetiikka (creation of a sound stage). (Lacasse 2000, 112-115.)

Konserttitallenteet muodostavat mielenkiintoisen sillan realismin ja illuusion välille. Ne vetoavat aidon konserttielämyksen autenttisuuden auran, mutta toisaalta äänite on aina irrotettu ajallisesti ja

paikallisesti alkuperäisestä äänitapahtumasta. Struthers näkee että konserttitallenne ei voi koskaan vastata esitystä. Hän kuvaakin äänitettä aina epätodellisenä ”pseudotapahtumana”. Äänitykseen käytetty teknologia ei koskaan kykene toistamaan ääntä alkuperäisen kaltaisena. Signaalitien komponentit muokkaavat ääntä joka tapauksessa ja altistavat sen teknikkojen makumieltymysten armoille. Monimikrofoniteknikka tuhoaa esityksen ”alkuperäisen” balanssin ja sijoittaa kuulijan akustisesti skitsofreeniseen tilanteeseen jossa hän kuulee useita äänilähteitä kuin olisi niiden lähellä. Lisäksi äänitteeltä puuttuu aina artistin ja yleisön välinen vuorovaikutus. (Struthers 1987, 251.) Myös konserttitallenteiden kuulokulma on usein vääristynyt. Gracyk vertaa sitä tilanteeseen jossa kuulija seuraa konserttiesitystä salissa, päässään kuulokkeet joihin on miksattu tarkkaan harkittu taajuus ja soitinbalanssi. Myös äänitteelle miksatut yleisön äänet sekoittavat hänen mielestään näkökulmia. Ne vaikuttavat usein esittäjän paikalta tallennetuilta, kun taas instrumentit esitetään katsojan kuulokulmasta. (Gracyk 1996, 89.)

Äänite-estetiikkaan sisältyy muutakin kuin musiikillista informaatiota. Myös äänitteillä olevista teknisistä häiriöistä tulee toistojen myötä osa äänitteen sointia. Jokaisella ääniteformaattilla on oma soinnillinen sormenjälkensä joka jättää jälkensä äänite-estetiikkaan: vinyylin rahina, nauhakohina, digitaalisen äänenpakkauksen aiheuttamat artefaktit. Toistuvan kuuntelun kautta ääniteformaattien rajoitteet vaikuttavat sekä muusikoiden että kuuntelijoiden äänenladullisiin odotuksiin. (Katz 2010, 30-35.) Olli Heikkinen erottelee äänitetekstuurin musiikin esityksestä ja säveltekstuurista. Ääniefektit, soittimien sijoittuminen stereokuvassa ja keinotekoinen tilavaikutelma, ovat esimerkkejä äänitetekstuurista. Signaaliketjun tuottamien virheiden tarkoituksellinen käyttö äänitteillä on tulkittavissa musiikilliseksi merkiksi. Väistyvien ääniteformaattien soinnillisten artefaktien kierrätys voidaan nähdä myös musiikkityyliin liittyvänä ironisena soinnillisena sitaattina. Hän nostaa tästä äänitteelle ominaisesta tekstuurin tyypistä esimerkiksi vinyylilevyn rahinan tarkoituksellisen käytön digitaalisella äänitteellä. (Heikkinen 2010, 103-106.)

Ääniteformaattien rajoitteita hyödyntävän *lo-fi* – estetiikan voi myös nähdä vastalauseena realismille. Sanna Klemetti korostaa musiikillisten merkkien tunnistamisen sosiaalista puolta tutkiessaan suomalaisen undergroundmusiikin estetiikkaa 2010-luvulla. Lo-fi näyttäytyy hänen pro gradu- tutkielmassaan selkeästi ideologisenä ilmiönä. Estetiikka kumpuaa sosiologisesta tarpeesta. Yhteisön sisäisten merkkien tulkitseminen saattaa olla mahdotonta ulkopuoliselle. Silti merkkien leviäminen laajallekin kuluttajakunnalle on mahdollista (esim. *Seattle-saundi*). Klemetin tutkimus musiikin jakamiseen ja kuluttamiseen keskittynyt yhteisö määritteli ”*undie*” (underground/indie) – äänitteen tuotannolliseksi ideaaliksi mieluummin ”positiivinen vaillinaisuus” kuin

”ammattimaisuus”. Soinnillisena ihanteena painottui ”rumuus” joka toimi kontrastina valtavirran populaarimusiikin ihanteelle ”kauneus”. Särö ja äänitteen karhea sointi loi inhimillistä kosketuspintaa kappaleisiin. Tuotannon kotikutoisuus taas kytkettiin tekijän oletettuun vilpittömyyteen ja teoksen autenttisuuteen. Klemetti päättelee että tarkoituksellisen huonolla äänenlaadulla saatetaan pyrkiä rajaamaan äänite sopivan etäälle valtavirran populaarimusiikin soinnillisista tavoitteista. C-kasetin käyttöä julkaisuformaattina ei tosin perusteltu puhtaasti äänenlaadullisena vaan kokonaisuutena valintana. Kasetti koetaan puutteineen sympaattisena ja mielenkiintoisena formaattina. (Klemetti 2015, 37-55.)

1.4.3.1 High fidelity - uskollisuuden aika

Äänitetuotannon alkuvaiheessa merkittävin soinnillinen haaste äänitetuotannossa, oli esitystapahtuman mahdollisimman todenmukainen tallentaminen ja toistaminen äänitteeltä. Laitteiston puutteellinen dynamiikka ja taajuuskaista ei tehnyt tavoitteen saavuttamisesta helppoa. Silti jo varhaisessa vaiheessa ääniteteollisuudessa otettiin markkinointilauseeksi realismin iskulause. Kesti kuitenkin vielä pitkään ennen kuin kyettiin tuottamaan taajuuskaistaltaan, dynamiikka-alueeltaan ja tilavaikutelmaltaan alkuperäistä konserttielämystä vastaavia äänitteitä. Teknologian kehittyessä raja-aitoja siirrettiin aina vain eteenpäin. Jokainen uusi ääniteteknologinen innovaatio toi mukanaan aina uuden lupauksen entistä autenttisemmasta äänentoistosta. Spektrin ja dynamiikka-alueen osalta merkittävimmät ongelmat oltiin saatiin ratkaistua toisen maailmansodan jälkeen. 50-luvulla lanseerattiin uutta, entistä realistisempaa äänenlaatustandardia nimikkeellä High fidelity - korkea uskollisuus. Suuri edistysaskel otettiin myös seuraavalla vuosikymmenellä siirryttäessä stereofoniaan. Äänitteiden parantuneen tilavaikutelman ansiosta realismin eetos sai lisää kaikupohjaa. 70-luvun merkittävimmät kehitysaskeleet tapahtuivat puolijohdetekniikassa. Varsinkin kuluttajalaitteiden koko pieneni ja hinta laski merkittävästi. 80-luvun alussa alkoi asteittainen siirtyminen digitaalitekniikkaan. Tämä tarkoitti yhä laajempaa dynamiikka-aluetta sekä parempaa signaali/kohinasuhdetta. Seuraava merkittävä askel realismin tiellä otettiin surround-järjestelmien mahdollistaessa yhä luonnollisemman kuuloisen tilavaikutelman tallentamisen ja toiston.

Realistista sointia pidetään äänitetuotannon alkuvuosien pääasiallisena tavoitteena. Fiktiivisen äänite-estetiikan nousu liitetään yleensä teknologian kehitykseen, sekä ajoitetaan 1960-luvun puolivälin tienoille. (Heikkinen, 103.) Sen juuret voidaan tosin juontaa kauemmas äänituotannon

historiaan. Tilaeffektejä kokeiltiin radioteatterissa jo 1920-luvun puolivälissä. Musiikissa uuden teknologian mahdollistama tilavaikutelma otettiin käyttöön ensiksi länsimaisen konserttimusiikin puolella. Populaarimusiikissa ensimmäiset selkeät tilavaikutelmaa hyödyntävät äänitteet tulivat 1920-luvun loppupuolella. Crooner-estetiikassa laulaja tuotiin selkeästi lähemmäs kuulijaa kuin säestävä orkesteri. Vaikka 1940-luvulla western- ja hawai-musiikkityyleissä yleistyneet tilakokeilut eivät enää noudattaneet realismin tavoitteita, tapahtui merkittävin kaupallinen läpimurto illuusioiden estetiikkaan vuonna 1950, kitaristi-tuottaja Les Paulin ja hänen laulajavaimonsa Mary Fordin toimesta. Heidän hittinsä *How High the Moon* sisälsi olennaisimmat elektromagneettisen äänituotannon mahdollistamat efektit: päällekkäisäänityksiä, tuplauksia ja viiveitä. Uusi soundi oli syntynyt. (Doyle 2004, 35-40.)

Teknologian kehitys vauhditti estetiikan kehitystä. Studiotyöskentelyn rajoitukset vähenivät ja mahdollisuudet taiteellisiin kokeiluihin kasvoivat. Jari Muikku on kiinnittänyt huomiota, että vaikka äänitteen tekemiseen tarvittava teknologian hinta laski, niin levyntekoon käytetty rahamäärä ei ainakaan 1980-luvun puoliväliin asti pienentynyt (Muikku 2001, 291). Tämä saattoi johtua äänitteen tekoon käytettyjen teknologisten prosessien määrän ja studioajan kasvusta. Kasvava levymyynti ja laajenevat markkinat houkuttelivat myös uusia yrittäjiä alalle. 1950-luvulla alkoi villien kokeiluiden aika. Äänitteillä sallitun ilmaisun rajat joutuivat koetukselle kun tuottajat alkoivat kilpailemaan uusien soinnillisten innovaatioiden kehittämisessä. Saundeista tuli musiikillisen tyylillisen määrittelyn välineitä. Rock'n'roll tunnistettiin slap-back nauhakaiusta ja rautalanka tarvitsi twangiin jousikaikua. Hittisaundin hakuprosessissa joutuivat vallitsevat hyvän maun rajat usein koetukselle. Uutena villityksenä tuli laitteiston tarkoituksellinen väärinkäyttö. Signaalitien komponenttien ylioheisuus alkoi kitaravahvistimien pääteasteiden kuormittamisella. Magneettinauhan efektiluonteinen kyllästäminen tuli seuraavaksi keinovalikoimaan. Vuosikymmenen vaihtuessa alkoi saundien metsästäminen saamaan jo teollisia piirteitä. Laitevalmistajat reagoivat estetiikan muutokseen ja kasvaneeseen kysyntään rakentamalla efektilaitteita uuden saunditeollisuuden tarpeisiin.

1.4.3.2 Realismista illuusioon – äänite- ja esitysestetiikan eriytyminen

Äänite muutti käsitystämme musiikista. Sen avulla tuli mahdolliseksi vertailla tallennettujen esitysten soinnillisia yksityiskohtia. Kun äänitteiden sointia alettiin vertaamaan myös eläviin esityksiin, syntyi äänitteiden autenttisuutta koskeva keskustelu. Realistisen äänitteen ideaalin

haasteet alkavat tosin jo äänityksen alkumetreilla. Finnvox-studioiden johtaja Risto Hemmi toteaa Riffi-lehden haastattelussa, että akustisten äänilähteiden tallentaminen ”realistisesti” on haasteellista äänen liuskottumisen takia. Instrumentit kuulostavat hyvin erilaiselta, riippuen kuuntelijan suunnasta tai etäisyydestä äänilähteeseen. Mikrofonin sijoittaminen äänilähteeseen on siis jo askel realismista impression suuntaan. Äänittäjä ja/tai tuottaja tekee äänitystilanteessa valinnan äänitteen kuulokulmasta. (Paloposki 2015, 58.) Tekijän kannalta realismin hylkäämisestä teki houkuttelevaa se, että studiossa tuli mahdolliseksi saavuttaa jotain sellaista mikä jäi konserttitilanteessa usein saavuttamatta. Tämä johti soinnillisten kokeiluiden aikakauteen. The Beatles-yhtye aloitti selkeän siirtymisen pois realistista ilmaista albumillaan *Revolver* (1966). Ensimmäinen uudelle albumille äänitetty kappale oli nimeltään *Tomorrow Never Knows*. Se sisältää useiden kokeilevien ääniefektien lisäksi nauhaluupille rakennetun rumpuraidan ja voimakkaasti efektoidun lauluraidan. Moore käyttää tästä estetiikasta nimitystä non-ordinary reality. Teknologian kehityksen lisäksi hän näkee tämän estetiikan synnyssä yhteyksiä myös aikakauden psykedeeliseen liikkeeseen ja progressiivisen rockin nousuun. (Moore 2001, 69-70.)

Konserttirealismista illuusioihin siirtymistä vauhditti myös artistien oma kokeilunhalu. Koettiin että studiossa oli mahdollista saavuttaa jotain sellaista jota ei konserttitilanteessa kyetty saavuttamaan. Haettiin täydellisiä hetkiä ja ainutlaatuisia soinnillisia oivalluksia. Vanhan estetiikan kyseenalaistaminen aloitettiin konkreettisesti veitsellä viiltelemällä. Pianisti Glenn Gould pilkkoi soittonsa atomeiksi magneettinauhaa leikkelemällä. Veistämällä saatiin aikaan myös uusia soinnillisia efektejä. The Kinks-yhtyeen säröisen kitarasaundin *You Really Got Me* (1964) -kappaleessa on väitetty saaneen alkunsa yhtyeen muusikon viilleltyä kostoksi kollegansa kitaravahvistimen kartiota partaveitsellä. Toisen tarinan mukaan saundista saadaan kiittää Gibsonin vuonna 1962 esittelemää Maestro FZ-1 Fuzz Tone efektilaitetta. (Schneider 2016, www.) Studioympäristö vapautti muusikot ja tuottajat yhtenäisen soittosuorituksen kahleista. Monimikrofonitekniikalla ja moniraitanauhureilla saatiin parempi kontrolli äänilähteistä. Nauhan editoitavuus lisäsi mahdollisuuksia entisestään. Kertaottojen ja soivien kokonaisuuksien sijasta voitiin keskittyä yksittäisten soinnillisten elementtien hiomiseen. Stephen Struthers kutsuu tätä äänitteillä ilmenevää todellisuuden parantelun pyrkimystä nimellä täydellisten yksityiskohtien kollaasi (A collage of perfect details). Olennaista tässä uudessa teknologian mahdollistamassa estetiikassa oli pyrkimys kohti useita kuuntelukertoja kestäviä, musiikillista ja kulttuurillista kompetenssia osoittavia ”virheettömiä” äänitteitä. (Struthers 1987, 245.)

Viimeistään The Beatlesin *Sgt. Peppers Lonely Heart Club* (1967) albumi aloitti pop-musiikissa

uuden ääni-illuusioiden aikakauden. Kuin vahvistaakseen uuden aikakauden alkaneen, yhtye ilmoitti lopettavansa keikkailun. Innokkaimmat äänitemusiikin kannattajat näkivät tämän jo ratkaisevana siirtona joka tekisi elävistä musiikkiesityksistä historiaa. Gracyk huomauttaa tosin että jo 50-luvulla Elviksen Sun-sessioissa oli häivytetty esityksen ja musiikillisen teoksen raja. Hän vertaakin rock-äänitettyä elokuvaan. Elävä esitys äänitteen kappaleista on kuin Broadway-sovitusta elokuvasta. (Gracyk 1996, 16-17.) Elviksen laulusaundin laajentaminen kaikujen avulla studiossa toimi tyyllillisenä viitteenä jolla määriteltiin äänitteen soinnillinen konteksti rock'n'rolliksi. Tunne elävästä esityksestä ei kuitenkaan vähentynyt efektoinnin vaikutuksesta. Katz esittää, että selkeä irtautuminen esitysestetiikasta tapahtui siinä vaiheessa kun teknologian käyttö ei enää pyrkinyt esityksen paranteluun vaan puhtaasti luomaan uutta sointia. Esimerkkinä tästä hän mainitsee mm. Cherin *Believe* (1998) kappaleen, jossa lauluraidan viremanipulaatio on keskeisessä soinnillisessa roolissa. (Katz 2010, 49-51.)

1.4.3.3 Post fidelity – uusi autenttisuus

Siirtyminen digitaaliseen signaaliketjuun on muuttanut käsityksiämme äänitteeltä kuuluvan soinnillisen esityksen laadusta sekä äänen alkuperästä. Katz näkee menneisyyden ääniteformaateille ominaiset häiriöäänät äänitteeltä kuultavan teoksen olennaisena osana. Päästyämme digitaalisen tallennusmedian ansioista eroon useista analogisen aikakauden artefakteista, muuttuivat ne modernin soinnillisen sanavarastomme osiksi. Digitaaliselta äänitteeltä toistettuna tämä ”soinnillinen patina” toimii viitteenä joko kuuntelijan itse kokemaan tai yleistettyyn menneisyyteen. (Katz 2010, 155.) Digitaalisella aikakaudella myös soinnillisten sitaattien viljeleminen on helpompaa kuin ennen. Studioympäristöissä kehitetyistä saundeista tulee toistojen myötä myös osa kehittyvän musiikkityylin ominaista esityskäytäntöä. Tästä esimerkkinä toimii vaikkapa hip hopissa yleinen tapa kierrättää studioäänitteiden fragmentteja elävässä esitystilanteessa ja lopulta myös uusien studioäänitteiden osasina (Gay 1998, 87.) Toistotilanne synnyttää saundille uuden alkuperän. Katz käyttää käsitettä digitaaliestetiikka hahmottaessa tapaa jolla autenttisuus muodostuu vanhojen äänitteiden sampleista koostuville teoksille. Vaikka olisi mahdollista tehdä sovituksia ”aitojen” muusikkojen toteuttamina, käytetään silti mieluummin sampleja vanhoilta äänitteiltä. Sitaatteihin perustuvissa musiikkityyleissä ne koetaan elävää esitystä autenttisemmaksi. (Katz 2010, 160-163.)

Muuttuva teknologia ja kulutustottumukset vaikuttavat äänenlaadullisiin odotuksiin. Daniel Gubermann nostaa MP3:n 1900-luvun merkittävimpien teknologisten innovaatioiden joukkoon Hän

kutsuu vuosituhaten vaihteen jälkeistä aikaa äänitetuotannossa post-fidelityksi. Paradigman muutoksen johdosta äänenlaadusta on tullut toisarvoinen argumentti äänitteiden ja niiden toistoon liittyvien laitteiden markkinoinnissa. Ensisijaista on musiikin saavutettavuus, helppokäyttöisyys ja visuaalisuus. Myös Guberman jakaa äänite-estetiikan kehityksen kahteen pääsuuntaan: *high fidelity* (pyrkimys ”konserttisaliin”) ja *post fidelity* (pyrkimys helppoon käytettävyyteen). Vedenjakajana kahden esteettisen kehityslinjan välillä toimi hänen mielestään siirtyminen hävikillisiin pakattuihin (lossy) digitaalisiin tiedostomuotoihin. Muutos post-fidelityyn ilmenee 1. Laitteiden kapasiteetin (kappaleiden määrä) kasvuna 2. Visuaalisuuden ja tyylikkyyden korostumisena 3. Nopeana ja helppona siirtymisenä kappaleesta toiseen. Gubermann huomioi että jopa c-kasettia markkinointiin aikanaan hi-fi tuotteena. Ipod oli ensimmäinen tuote jota kuluttajat käyttivät jopa korvaamaan parempilaatuiset cd-toistimet, siitäkin huolimatta että sitä ei enää markkinoitu edeltäjiään paremmalla äänenlaadulla (high-fidelity). Post-fidelity aikakaudella äänenlaadusta onkin tullut toissijainen argumentti kuluttajatuotteiden markkinoinnissa. Olennaisempaa on niiden kautta saavutettavan musiikin määrä, helppokäyttöisyys ja laitteiden tyylikäs ulkomuoto. Keski- ja alkuvoimien lisäksi myös hifi-entusiastien asenteet ovat muuttuneet. Uusi audiofiili (”sound lover”) on keskittynyt musiikin, ja sen oletetun alkuperäisyyden, toiston sijaan kotiteatterinsa kehittämiseen (pelit, elokuvat ja niiden surround-ääni). (Guberman 2008, 32-48.) Gubermann huomioi siirtymisen post-fidelity aikakauteen ilmenevän audiofiilien foorumeilla keskustelun siirtymisenä äänitteiden äänenlaadusta niiden sisältämään musiikin vaikuttavuuteen, sekä laitteiston tuottamasta äänestä niiden ulkonäköön ja tyylikkyyteen (Guberman 2008, 64-65).

Katz näkee siirtymässä post fidelity-aikakauteen sekä haasteita että mahdollisuuksia. Musiikin kannalta haasteellista on siirtymäjakson aikana ilmenevä äänitteiden laadun mahdollinen heikkeneminen. Pitkällä aikajanelalla hän näkee kolme vaihtoehtoista kehityslinjaa:

1. Elävä musiikkiesitys ja studioäänite jatkavat eriytymistään.
2. Post-fidelity on väliaikainen vaihe siirtymässä yhä ”uskollisempaan” estetiikkaan.
3. Sanat ”uskollisuus” ja ”luotettavuus” menettävät merkityksensä äänenlaadun kuvaajina.

Post fidelityyn voi nähdä pakattujen ääniteformaattien yleistymisen takia äänenlaadullisesti askeleena taaksepäin. Katzin mielestä se merkitsee kuitenkin vaihetta jolloin ääniteteknologia on kehittynyt aikuiseksi. Esitys ja äänite voidaan vihdoon nähdä itsenäisinä taideteoksina. (Katz 2010, 217-219.)

1.4.4 Rock

Tutkimusalueena rock on monitieteellinen. Sen tieteellinen määrittely lähti liikkeelle sosiologian ja alakulttuuritutkimuksen kautta 1960-luvulla. Alan pioneeri Simon Frith toteaa *Rockin potku (Sound Effects)* - kirjansa esipuheessa, että rockmusiikki voidaan määritellä kolmella tavalla: sosiologisesti, musiikillisesti ja ideologiana. Hän huomauttaa että rockin tutkimuksesta puuttuu analyyttisyys. Kiinnostavimmat kysymykset, kuten äänien merkitykset, ohitetaan keskustelussa. Toisaalta rockin ideologiaa ei Frithin mielestä voi selittää musiikillisin käsittein. Hän näkee rockin välineenä, jolla pyritään saavuttamaan tietyt ulkomusiikilliset tavoitteet. Rock voidaankin typistää tuotanto-kulutusprosessiksi: ”Kaupallisesti tuotettua musiikkia suurten nuorisomarkkinoiden samanaikaiseen kulutukseen”. Musiikillisesti Frith näkee rockin popin ja kansanmusiikin tyyllilajien sulatusuunina, jolla ei ole kiinteitä musiikillisia merkityksiä. Afroamerikkalaisista juurista ovat peräisin rockin intensionaalisuus, sekä fyysisen mielihyvän ja seksuaalisten emootioiden käyttö musiikillisina ilmaisuina. Rockin ideologisessa ytimessä on Frithin mielestä musiikin ja kaupallisuuden jatkuva taistelu. Tämä juontuu hänen mukaansa rockin ja folkin kytköksestä. Rock-muusikon autenttisuuden aura perustuukin oletukseen hänen taloudellisesta ja taiteellisesta itsenäisyydestään. Rockin keskeiset teknologiat, äänenvahvistus ja äänite, voidaan myös nähdä haasteena ilmaisun autenttisuudelle. (Frith. 1988, 13-57.)

Rockin tutkimus laajeni estetiikkaan 1970-luvun alkupuolella. Andrew Chester luokittelee rockmusiikin enneminkin afroamerikkalaisen- (intensional) kuin länsimaisen klassisen (extensional) musiikkitradition piiriin kuuluvaksi. Käsiteparilla ekstensionaalinen/intensionaalinen hän pyrkii luomaan pohjan rockin estetiikan kriittiselle tarkastelulle. Ekstensionaalinen musiikkiteos on rakenteeltaan kiinteistä yksinkertaisista elementeistä koostuva synkronisesti etenevä laajeneva kokonaisuus. Intensionaalinen musiikki koostuu hänen Chester näkee teemakehittelyn, kontrapunktin ja tonaalisuuden kuuluvan Eurooppalaisen musiikkitraditioon, kun taas intonaation muuntelu (modulation) ja rytminen variointi (inflection) kytkeytyvät afroamerikkalaiseen t-radioon. Olennaista estetiikkojen erottelussa on myös suhtautumien instrumenttien sointiväreihin (timbres). Klassisessa musiikissa ne ovat pitkälle standardoituja, kun taas afroamerikkalaisessa musiikkitraditiossa muunneltavissa. Jazzin estetiikassa kehitys on kulkenut intensionaalisesta ekstentionaaliseen (”europeanization”), ja sitten takaisin intentionaaliseen (”return to the roots”). Rockin kehitys on hänen näkemyksensä mukaan kulkenut vastakkaiseen suuntaan. Tästä Chester mainitsee esimerkkinä rockin vokaalikeskeisyyden, joka on hänen mielestään seurausta

ekstensionaalisen musiikin tuottamiseen kehitettyjen instrumenttien käytöstä intensionaalisen musiikin tuottamiseen. (Chester 1990, 315-319.)

Musikologi Allan F. Moore kritisoi Chesterin määritelmiä epäselviksi. Chester sekoittaa säveltäjän ja esittäjän näkökulmia keskenään. Erityisen ongelmallisia ovat intentionaalisuuden ja ekstensionaalisuuden käsitteet musiikissa. Oletus puhtaasti ”traditioon” tai ”musiikillisiin peruselementteihin” perustuvasta musiikista ei kestä kriittistä tarkastelua. Yhtä hyvin wieniläisklassisen- kuin bluessäveltäjänkin teokset voivat pohjautua eriasteiseen musiikin harmonisista, melodisista ja rytmisistä traditioista tapahtuvaan lainailuun. Moore mainitsee tästä esimerkkinä, että jo varhaisilta bluesäänitteiltä löytyy esimerkkejä sijaissointujen käytöstä ja harmonisesta kehittelystä. Toisaalta myös Mozartin menuettien esityksistä löytyy runsaasti esimerkkejä tempon, dynamiikan, rytmin ja jopa sävelkorkeuden varioinnista. Ratkaisuna rockin määrittelyn ongelmaan Moore siirtääkin keskustelua tekijän ja toteuttajan näkökulmasta vastaanottoon. Hän ehdottaa että ero musiikkiperinteiden välillä olisi ennemminkin painotuksissa kuin essentiaalisissa kysymyksissä. (Moore 2001, 22-23.) Tagg kyseenalaistaa termit eurooppalainen musiikki ja afro-amerikkalainen musiikki kokonaisuudessaan. Hänen mielestä kumpaistakin käytetään liian epämääräisesti viittaamaan musiikin oletettuun etnisyyteen sekä maantieteelliseen- ja historialliseen sijaintiin. Olennaisena virhepäätelmänä hän pitää blue noten, huuto-vastaus tekniikan, synkopaation ja improvisaation luokittelua vain ”afro-amerikkalaisen” musiikin piirteiksi. (Tagg 1987, 4-16.)

Myös Chesterin pyrkimys määritellä rock itsenäisenä musiikkigenrenä saa kritiikkiä osakseen. Moore pyrkii määrittelemään rockia sen musiikillisten merkitysten kautta. Hän käsittelee sitä ennemminkin jatkuvasti kehittyvänä tyylillisten viitteiden kokoelmana kuin erillisenä vakiintuneena musiikkigenrenä. Musiikillinen kompetenssi rockissa ilmeneekin hänen mielestään juuri kykynä eri tyylilajeille ominaisten keinojen ja niistä tehtyjen poikkeamien erotteluun. Frithin tavoin myös Moore nostaa autenttisuuden tavoitteen keskeiseen rooliin rockin määrittelyssä, jolla se pyrkii erottautumaan kaupallisesta pop-musiikista. Musiikkiteollisuuden kaupallisten tavoitteiden lisäksi rockin autenttisuuden haastaa myös sisällön medioituneisuus. Voivatko äänentoistojärjestelmistä, äänitteiltä tai joukkoviestimien kautta välittyneet merkitykset, tunteet ja ilmaisut olla aitoja? (Moore 1994, 4-26.) Rockille tärkeä tyylillinen keino intertekstuaalisuus haastaa myös autenttisuuden. Miten musiikki joka pohjautuu jatkuvaan lainailuun ja jäljittelyyn voisi olla rehellistä tai vilpittöntä? Hän muotoilee kolme rock esityksen vastaanotossa ilmenevää autenttisuuden kokemuksen moodia: ilmaisun (ensimmäisen persoonan) autenttisuus, toteuttamisen (kolmannen persoonan) autenttisuus

ja kokemuksen (toisen persoonan) autenttisuus. Edellä mainitut rockille tyypilliset popista erottautumisen keinot ovat pohjimmiltaan sosiaalisia konstruktioita. Moore nostaakin esiin niiden mahdollisuuden yhteyden romantiikan ajan välittömyysihanteeseen. Esimodernin välittömyyden vastakohtana hän näkee postmodernissa populaarimusiikissa yleisen lainaamisen lainailun vuoksi, ilman pyrkimystä lähteen todellisen identiteetin paljastamiseen. (Moore. 1994, 1998-201.)

Rockin käsitteleminen multimodaalisena viestimenä helpottaa sen määrittelyä genreksi. Roy Shuker käyttää genreä tekstianalyysin välineenä jolla ei ole yksiselitteistä määritelmää. *Genre* ilmenee populaarimusiikissa tyyllillisinä viitteinä, jotka voivat liittyä musiikillisiin (tunnistettava saundi, tyylinmukainen sävellys, instrumentaatio ja esitys), ei-musiikillisiin (visuaalisuus, konserttitilanteiden ja esitysten esillepano) sekä kohdeyleisön reaktioissa. Tyyllillisten viitteiden interaktio muodostaa muusikoiden, kriitikoiden ja fanien harjoittaman genrediskurssin ytimen. Autenttisuus on keskeinen argumentti myös Shukerin genremäärittelyssä. Teos on autenttinen silloin kun se täyttää genrelle asetetut tyyllilliset parametrit ja onnistuu siten tuottamaan vastaanottajalle tavoitellun ideologisen efektin. Hän näkee popin ja rockin musiikin metagenreinä, jotka jakautuvat useisiin alagenreihin. Valtakulttuurista oppositioon asemoituneista pienten faniryhmien suosimista alagenreistä voi myös kehittyä kanonisoituessaan suuren massayleisön metagenrejä. Tällaisesta kehityksestä hän mainitsee esimerkkinä mm. heavy metallin kehityksen rockin alagenrestä useita alagenrejä sisältäväksi metagenreksi. (Shuker 2013, 95-109) Olli Heikkinen lähestyy genrediskurssia kielitieteen kautta. Hän jakaa merkityksen muodostuksen kolmeen osaan: semioottiset moodit, rekisterit ja genret. Semioottiset moodit voidaan järjestää rekistereiksi ja lopulta genreiksi. Tyyllillisestä viitteestä voi kommunikoinnissa näin ollen kehittyä genre. Tätä prosessia voi havainnollistaa substantifikaation avulla. Adjektiivi (suomalainen) voi aluksi kuvata rekisteriparametria, mutta vakiintuessaan se voi muuttua substantiiviksi (suomi-rock). Institutionalisoituneet genrenimikkeet voivat taas toimia adjektiivien tavoin rekisterivariaatioina. (Heikkinen 2010, 47-49.)

Moore kehittää mallin rockin tyylien musikologiseen analysointiin. Hän jakaa kuuntelijan vastaanottaman äänivuon (*stream of sounds*) neljään peruselementtiin: rytmi (*rhythm*), matalat äänet (*low register melody*), korkeammat äänet (*higher frequency melodies*) ja kahta jälkimmäistä täydentävä harmoninen kudos (*harmonic filler*). Olennaista rockin ja muun pääasiassa äänitteen kautta välittyneen musiikin tutkimuksessa on se, että niiden analyysin pitää kohdistua ensisijaisesti kuulokuvaan. Perinteinen nuottikuva ei kykene ilmaisemaan kattavasti tulkinnallisia ja sointiväriin liittyviä musiikillisen merkityksen muotoja. Ongelma korostuu sellaisten studiossa tuotettujen

musiikkityyliä yhteydessä, joilla ei ole vielä vakiintuneita soittinvärirekistereitä. Merkinnät ”sähkökitara” tai ”Hammond-urku” antavat hyvin ohuen kuvan siitä mitä soinnillista ilmiötä notaatiossa haetaan. (Moore. 1994, 33-35) Serge Lacasse näkee rockin elektroakustisena musiikkityylinä, jossa muusikkouteen liittyy kyky saundien muotoiluun äänitustilanteessa. Saundeista on näin tullut äänitteiden kautta merkittäviä musiikkityyliä indikaattoreita. Perinteinen musiikkitiede on hänen mielestään kyvytön näiden uusien ”artististen elementtien” tulkinnassa. (Lacasse. 2000, 17-18.)

Theodore Gracyk käsittelee rockia Mooren tapaan musiikillisesti joustavana esitystyylien kokoelmana. Rockbiisi on kiteytettynä äänitteelle tallennettu saundisommitelma (arrangement of recorded sounds), jonka estetiikan ytimessä ei ole notaatio, vaan esityksen mekaaninen toistettavuus. Rockin ensisijainen teksti on siis tallenne. Historiallisesti hänen mielestään on merkittävää se, että rockin suurimmat musiikilliset kehitysskelet on otettu lähes poikkeuksetta studiossa. (Gracyk 1996, 1-13.) Gracyk kuvailee rockin teosmuotoa ontologisesti tiiviiksi. Se sisältää sävellyksen lisäksi esityksen ja soinnillisen rakenteen. Tämä johtaa siihen, että sävellystä ja esitystä ei voi erottaa toisistaan rockissa tai muissa äänitekeskeisissä musiikkityyleissä. (Gracyk 1996, 18-21.) Olennaista rockin estetiikassa on myös instrumenteille, sekä niiden soinnin muokkaamiseen, toistamiseen ja tallentamiseen käytetyille signaaliketjulle säveltäminen. Tästä esimerkkinä lukemattomat särökitarasaundiin perustuvat rockbiisit. Gracyk epäilee myös, että rockin saundikeskeisyys on suurin syy sen heikkoon asemaan on musiikinkoulutuksessa. (Gracyk 1996, 119.)

New Yorkin rockmuusikoita tutkinut Leslie C. Gay näkee musiikilliset soittimet, sekä niihin kytketyn teknologian, tärkeänä osana rockin taustatarinaa. Tyyllilliseen viitekehykseen liittyvän teknologian hallinnalla muusikot sekä autentisoivat itsensä rockmuusikoiksi että muokkaavat musiikillisia merkityksiä. Tyylinmukaisen laitteiston avulla haetaan musiikillisen merkityksen lisäksi mm. sosiaalista arvonnousua. Toisaalta teknologian roolin ylikorostuminen (”too many knobs”) saatetaan kokea myös musiikillisen kommunikaation esteenä. Rock-muusikoille teknologia onkin kaksiteräinen miekka. Vastakkain ajautuvat taiteilijoiden tavoitteet teknologisia innovaatioita hyödyntävään uniikkiin itseilmaisuun sekä rockmuusikkojen pyrkimys ”aitoon” kommunikaatioon yleisönsä kanssa. Ristiriita tulee usein esiin rockin tekijöiden haastatteluissa taipumuksena vähätellä saundin tuotantoon käytetyn teknologian määrää. Indie-rockmuusikkous ei silti tarkoita riippumattomuutta teknologiasta. Gay korostaa teknologian musiikillista roolia erityisesti rock-kitaransoitossa. Sähkökitaran signaaliketjun tuottamat soinnilliset efektit välittävät musiikillisia

ideoita ja muusikon kineettisiä saundin tuottamiseen liittyviä ilmaisullisia eleitä yleisölle. Initiaatio rockmuusikkouteen tapahtuu rockille ominaisen saundin hahmottamisen kautta, ensin äänitteitä kuuntelemalla ja kopioimalla. Varsinainen ”mestarikurssi” rocksaundiin tapahtuu kuitenkin vasta vuorovaikutussuhteessa muiden muusikkojen kanssa bänditoiminnassa. Rock-kitaran soitto ei Gayn mukaan perustu vain virtuositeettiin tai äänenvoimakkuuteen, vaan ensisijaisesti muusikon ja esitysteknologian saumattomaan yhteistoimintaan. (Gay 1998, 81-85.)

2. Aineisto ja menetelmä

Tutkimusaineisto pohjautuu pääasiassa syksyllä 2015 tekemiini neljään osittain avoimeen teemahaastatteluun. Haastateltavat ovat musiikki- ja äänitteidentuotannossa pitkään toimineita ammattilaisia. Pyrin valikoimaan haastateltavien joukon heidän ammatillisen taustansa ja ikänsä perusteella mahdollisimman heterogeeniseksi, jotta saisin otannan suppeudesta huolimatta kattavan kuvan alasta. Vaikka painopiste oli rock-musiikin kanssa tekemisissä olevissa ammattilaisissa, löytyi kaikilta jonkin verran kokemusta myös muista musiikkityyleistä. Kaikki haastateltavat olivat myös toimineet useissa musiikkituotannon toimenkuvissa. Haastattelurunko oli jaettu kolmeen teema-alueeseen: ammatillinen identiteetti, teknologia ja estetiikka. Tämän lisäksi tuli haastatteluissa hahmoteltua myös eri toimenkuvien välisiä vuorovaikutussuhteita, ammatillista etiikkaa ja käsityksiä autenttisuudesta. Jonkin verran keskusteluissa otettiin kantaa myös yleiseen taloustilanteeseen ja digitalisaation aiheuttamaan musiikkialan rakennemuutokseen.

Tarkoitukseni on kerätä tietoa siitä, mihin tarkoitukseen säröä pääsääntöisesti käytetään äänitteillä. Tärkeätä tutkimuskysymyksen kannalta olisi saada selville myös se kuinka tietoista särön prosessointi on rock-äänitetuotannossa. Keskeisessä asemassa tutkimuksessani ovat äänitteiden tekijät. Pyrin haastatteluiden kautta selvittämään heidän näkökulmiaan äänitteen valmistusprosesseissa ilmeneviin äänenlaadullisiin seikkoihin. Tutkimuksen kannalta tärkeät teemat ovat siis tekijän ammatillinen identiteetti, rooli äänitetuotannossa, sekä näkemykset säröefektin käytöstä äänitteillä. Haastatteluissa kerätyn informaation avulla pyrin vertailemaan erilaisen ammatillisen identiteetin omaavien äänitetuotannon ammattilaisten suhtautumista äänen laadulliseen määrittelyyn. Olen myös kartoittanut tekijöiden ammatillista historiaa ja suhdetta äänen tuotantolaitteistoihin. Myös henkilökohtaisilla musiikkimieltymyksillä saattaa olla merkitystä tarkkailtaessa asennetta äänenlaadullisiin seikkoihin. On mielenkiintoista vertailla, poikkeavatko signaaliketjun eri vaiheissa äänen kanssa työskentelevien toimijoiden näkemykset särön merkityksistä keskenään.

Haastattelurunkoa valmistellessani lähtökohtani oli, että saundin työstämiseen osallistuvilla tekijöillä on erilaisia ammatillisia rooleja jotka vaikuttavat heidän valmiuteensa ja halukkuuteensa soinnillisten modifikaatioiden tekemiseen. Särölle puheessa ja musiikissa annetut merkitykset heijastelisivat näin ollen musiikillisen arvojen lisäksi myös toimijan tuotannollista asemaa. Asetelma pohjasi Kealyn ammatillisiin moodeihin (käsityöläinen, yrittäjä ja taiteilija). Pyrin myös

selvittämään roolien pysyvyyttä ja rajojen selkeyttä. Oletin että vastaajan ammatillinen rooli vaikuttaa siihen mitkä Muikun kuvailemista äänitetuotannon vastuualueista (tekninen, taloudellinen ja taiteellinen) korostuvat kommentaissa. Minua kiinnosti myös se kuinka pääasiallisiin ammatillisiin rooleihin oli päädytty. Pysin myös hahmottamaan rock-äänitteen tuotantoprosessin vaiheita Hennionin simultaanisen tuotanto-kulutusprosessin ja kollektiivisen tuottajuuden kautta. Tavoitteenani on selvittää kuka kantaa päävastuun rock-äänitteen tuotannossa tapahtuvista soinnillisista ratkaisuksista, sekä minkälaiset vaikuttimet painoivat eniten vaakakupissa näitä valintoja tehdessä.

Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastatteluun perustuva laadullinen tutkimusmenetelmä. Tutkimuskokonaisuuden voi jakaa kolmeen vaiheeseen: suunnittelu, haastattelu ja analyysi. Suunnitteluvaiheessa tutkija selvittelee alustavasti tutkittavan asiaa ja tekee lähdemateriaaleihin ja teorioihin perustuvia tutkimuskohteeseen liittyviä oletuksia. Taustatyön perusteella tutkija kehittää haastattelurungon, joka on luonteeltaan ennemminkin teemoja kartoittava kuin yksityiskohtaisia kysymyksiä sisältävä luettelo. Haastatteluvaiheessa pyritään selvittämään haastateltavien subjektiivisia näkemyksiä tutkimuksen aiheesta. Teemahaastattelussa vuorovaikutus perustuu käytettyyn kieleen; sanoihin ja niiden kielellisiin merkityksiin, sekä tulkintoihin. Haastateltavat pyrkivät määrittelemään kielellisesti omaa maailmaansa. Haastattelijan tehtävänä on ottaa selvää minkälaisia merkityksiä haastateltava muodostaa tutkimuksen kohteena olevista asioista. Olennaista on myös pyrkiä selvittämään miten tämä merkitysten muodostus tapahtuu. Haastattelutilanteessa myös rakennetaan uusia merkityksiä. Näissä ”yhteisrakenteisissa” merkityksissä heijastuvat myös haastattelutilanteen vuorovaikutussuhteet: haastattelua edeltävät tilanteet, haastattelijan tapa kysyä kysymyksiä ja kysymystä edeltävät keskustelut. Haastattelijan persoona heijastuu näin myös vastauksista. Haastattelutilanne perustuu oletukseen haastateltavien ja haastattelijan ainakin joiltain osin yhteisestä kielestä. On kuitenkin muistettava että sanojen käyttö voi olla vaihtelevaa ja osin ristiriitaistakin. Sanoilla voi olla myös sivumerkityksiä jotka konnotoivat sanojan taustaa tai sosiaalista asemaa. Haastattelijan tulisi tunnistaa sosiaalinen asemansa haastattelutilanteessa ja hahmottaa tutkittavat ilmiöt myös haastateltavan näkökulmasta. (Hirsjärvi & Hurme 2011, 42-54 ja 66-67)

Sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa, kuten teemahaastattelussa, muodostuu osapuolien välisiä rooliodotuksia. Haastattelutilanteen voikin nähdä myös eräänlaisena dramaturgisena näytelmänä. Haastattelijan rooliodotuksiin kuuluu pääsääntöisesti esittää kysymyksiä, kun taas haastateltava antaa vastauksia. Kummasakin roolissa toimimisen kannalta on hyödyllistä että

haastattelutilanteessa vallitsee luottamus interaktion pysyvyydestä. Ammatillisen roolinsa lisäksi haastattelijalla voi olla myös lisärooleja. Roolit voivat myös vaihtua haastattelun edetessä. Pettymys haastattelun rooliodotuksien suhteen voi johtaa haastattelun tulosten heikkenemiseen. (Hirsjärvi & Hurme 2011, 94-97.) Haastattelujen jälkeen siirrytään kerätyn aineiston luokitteluun ja tulkintaan. Laadullisen aineiston käsittelyn voi nähdä prosessina jossa edetään analyysistä synteysiin. Ensin materiaali jaetaan osiin ja luokitellaan teema-alueittain. Tämän jälkeen aineisto on syytä lukea läpi useaan kertaan aktiivisesti, jotta sisällölliset teemat eivät hukkuisi epäolennaisuuksiin. Luokkien yhdistelyn jälkeen ilmiö pyritään hahmottamaan uudelleen teoreettisen viitekehyksen ja aineistosta tehtyjen tulkintojen avulla. (Hirsjärvi & Hurme 2011, 135-154.)

Haastattelumateriaalin analyysiin käytin teoriaohjaavaa sisällönanalyysiä. Litteraation jälkeen jaottelin vastaukset teema-alueittain. Pyrin lopulta yhdistelemään esittelemiäni teorioita ja haastatteluilla keräämäni aineiston sisältöjä abduktiivisen päättelyn avulla (Tuomi & Sarajärvi 2009, 117-118). Teoreettisina lähtökohtina tässä tutkielmassa toimivat Mark Katzin ja Olli Heikkisen jakama näkemys äänitteestä populaarimusiikin keskeisenä mediana, Allan F. Mooren ja Theodore Gracykin käsitys rockista väljästi määriteltynä musiikin tyylillisten viitteiden kokoelmana sekä Antoine Hennionin kuvaus populaarimusiikin simultaanisesta tuotanto-/kulutusprosessista. Olennaisia ovat myös Jari Muikun ja Thomas Porcellon käsitykset äänitetuotannon ammatillisen jargonin tehtävästä työyhteisön sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Musiikkiteknologian roolia äänitetuotannossa jäsenän Juha Korvenpään esittelemän innovaatioiden diffuusioteorian kautta. Rockin ja teknologian suhdetta käsittelen Leslie C. Gayn tutkimuksen tapaan sosiaalis-esteettisenä vuorovaikutteisena prosessina. Musiikkiteknologien, -tuottajien ja musiikintekijöiden ammatillista identiteettiä hahmotan Edward R. Kealyn äänitetuotannon ammatillisten moodien avulla.

3. Särö ja sen tekijät

Populaarimusiikin estetiikan kehitys on kulkenut käsi kädessä teknologian kehityksen kanssa. Äänitteet ovat siten alusta asti vaikuttaneet pop-musiikin myös esityskäytäntöjen kehitykseen. Soinnilliset ihanteet ovat siirtyneet muusikoilta kuulijoille ja seuraaville sukupolville äänitteen kautta välittyneenä. Särön merkityksistä puhuttaessa on myös tärkeätä hahmottaa kehityskaari joka on tuonut meidät tähän päivään. Miten laitteet, joita on kehitetty signaalin puhtauden vaalimiseen, ovat päätyneet joissain tilanteissa täysin alkuperäisten käyttötarkoitustensa vastaisiin tehtäviin? Äänitteillä esiintyneet särökomponentit ovat toistojen myötä muodostuneet osaksi popin sointia. Äänitetuotannon kehityksen voi nähdä myös ihmisen ja teknologian vuoropuheluna. Teknologia on tuonut musiikintekijälle uudenlaisen soinnillisen paletin. Sen koostumus ei ole muotoutunut vain uusien innovaatioiden omaksumisen kautta, vaan siihen ovat vaikuttaneet myös signaaliketjun rajoitteet ja ihmisen reagointi näihin rajoitteisiin, ensin virheitä vältellen, sitten ne osin hyväksyen ja lopulta niitä hyväksi käyttäen. Teknologian runsas käyttö äänitteiden tuotannossa voi toisaalta aiheuttaa vastareaktion soinnillisten autenttisuuspyrkimysten korostumista. Rockissa tätä autenttisuustavoitetta saatetaan ilmaista särön avulla. Teknologian ja estetiikan vuoropuhelun dialektinen luonne kärjistyy kun uuden teknologian käyttöä yhdistetään epäkonventionaalisella tavalla musiikkityylin vakiintuneisiin esityskäytänteisiin.

Valtakulttuuri ja vastakulttuuri käyvät soinnillista dialogiaan äänitteillä. Valtavirtaan vakiintuneet soinnilliset ja tuotannolliset käytännöt ovat usein syntyneet marginaalissa. Marginaalissa toiminnan mahdollisuuksia rajoittavat usein tuotannon teknologiset ja taloudelliset puutteet. Vähäiset resurssit saattavat myös joissain tapauksissa synnyttää uudenlaisia ratkaisuja, jotka myöhemmin vakiintuvat osaksi valtakulttuuria. Suuret taloudelliset panostukset antavat paremmat teknologiset ja tuotannolliset resurssit äänitetuotantoon, mutta saattavat tietyssä tilanteessa jopa vähentää riskinottoa äänitteen soinnissa. Onnistut äänitetuotanto vaatii oikean balanssin löytämisestä tuotannollisten tekijöiden välille. Talouden, tuotannon ja teknologian vuorovaikutussuhteet musiikissa eivät ole suoraviivaista. Suuretkaan taloudelliset investoinnit eivät takaa tuotannollista menestystä. Hitti voi joskus syntyä muutenkin kuin miljoonainvestoinneilla.

Äänitteiltä välittyvän musiikin tyyli ja sen rekisterit ovat pop-musiikissa soinnin autenttisuuden tärkeimpiä mittareita. Se kuinka ”uskollinen” äänitteeltä välittyvä sointi on alkuperäiselle äänilähteelle, ei vaikuttaisi olevan ensisijaista ainakaan pop/rock-äänitteillä. Särö on yksi rockin

autenttisista äänellisistä tunnusmerkeistä. Sen kautta määritellään musiikin lisäksi myös sen taloudellisia ja teknologisia merkityksiä. Särön ja puhtaan äänen käsitteet ovat siis kontekstisidonnaisia asioita. Särölle annettuun merkitykseen vaikuttaa myös merkityksen antajan tuotannollinen asema. Teknikon näkökulmasta särö on pääsääntöisesti ongelma. Tuottajalle se saattaa kontekstista riippuen olla uhka tai mahdollisuus. Taiteilijalle kaikki äänet voivat olla haluttuja ja ei-haluttuja luovan prosessin elementtejä. Särön merkitys voikin muuttua simultaanisessa tuotanto-kulutusprosessissa. Jos näkökulma säröön muuttuu, voi tuotantoketjun puutteellisten resurssien aiheuttamasta virheestä muodostua tavoiteltu efekti.

Kulttuurin ja teknologian kehitys ei kuitenkaan ole aina suoraviivaista. Valtakulttuurille syntyy aina vastavoimia. Pienien purojen yhdistyessä saattaa valtavirralla muodostua uusi uoma. Vaikka nykyteknologialla olisi teoriassa mahdollista tallentaa ja toistaa ääntä jo hyvinkin pienellä säröllä, on kehitys kuitenkin johtanut eräillä musiikinaloilla jopa toiseen suuntaan. Varsinkin rockissa säröstä on tullut soinnillinen lähtökohta. Tämä on johtanut särön kaupallistumiseen. Useat laitevalmistajat suunnittelevat signaaliin säröä tuottavia laitteistoja ja ohjelmia. Säröä tuotetaan, tietoisesti ja tiedostamatta, signaaliketjun monessa eri vaiheessa. Pitkissä siirtoketjuissa sen määrä saattaa kasvaa hyvinkin suureksi. Äänitteille tallennetuista säröefekteistä on tullut referenssejä rock-musiikin tavoitellun sointiväriin suhteen. On muodostunut särön kulttuuri, jossa musiikin tyyllillisiä määrittelyitä tehdään kontekstiin sopivien, tai sopimattomien, särökomponenttien kautta.

3.1 Särö äänitteellä

Populaarimusiikissa uusien saundien etsiminen on elinehto. Esteettisiin kokeiluihin kannustavat myös musiikin kuluttajien muuttuvat kulutustottumukset. Musiikkiteollisuus pyrkii miellyttämään uusien kuluttajaryhmien makutottumuksia. Alkusysäyksen uuden saundin kehittämiseen saattaa antaa laitteiston puutteellisuus tai tekninen virhe, joka sitten käännetään mahdollisuudeksi (Korvenpää & Kärjä 2007, 83). Useat tutkijat ovat maininneet erääksi efektien käytön syyksi esityksen äänitteeltä puuttuvien elementtien (visuaalisuus, kineettisyys, äänenlaatu) kompensaaion. Tämä on havaittavissa mm. viulistien vibraaton kehityksessä äänitemusiikin ensimmäisinä vuosikymmeninä. Toistuvien kuuntelukokemusten myötä tämä äänitteelle tehty kompensaaio vaikuttaisi muokkaavan esteettistä peruskokemustamme instrumenttien ”luonnollisesta” soinnista (Katz 2010, 102-107). Kompensaaion lisäksi säröllä on myös muita esitystä täydentäviä merkityksiä. Säröefektiä voidaan käyttää tuottamaan illuusio suuresta äänenpaineesta (Gay 1998,

86). Laulun säröttämisellä saatetaan myös lisätä laulajan ilmaisun ja tekstin aggressiivisuutta (Lacasse 2000, [www](#)). Säröefektiä voidaan käyttää tyyllillisen määrittelyn välineenä. Heikkinen mainitsee soinnillisesta genre-rekisteripelistä esimerkkinä särökitarasaundin. Voimasointuja ei kotimaisessa iskelmämusiikissa ainakaan vielä 1980-luvulle asti juuri esiintynyt. Ne katsottiin rockille ominaisiksi tyyllillisiksi viitteiksi. (Heikkinen 2010, 96 ja Korvenpää 2005, 176.)

Särön käyttö musiikillisena efektinä yleistyi kun signaaliketjun rajoitteet alkoivat vähentyä. Aiemmin häiriöiksi tulkittuja signaaliketjun tuottamista artefakteja alettiin käyttää tietoisesti musiikillisina efekteinä. Kun realismin tavoite kattavana äänite-esteettisenä dogmina alkoi murenemaan, siirryttiin äänitteillä studiossa tapahtuvien soinnillisten innovaatioiden aikakauteen. Äänitteille tallentuneista ”virheistä” ja soinnillisista kokeiluista tuli toistojen kautta rock-musiikin vakiintuneita tehokeinoja. Ensin säröä alettiin lisäämään sellaisiin instrumentteihin joiden esitysestetiikka oli vielä vakiintumaton, kuten sähköisiin kieli- ja kosketinsoittimiin. Särön käyttö äänitteellä saattoi liittyä myös kiireeseen ja teknologisten puutteiden kompensatioon. Hyvä esimerkki tästä on The Rolling Stonesin hitti *I Can’t Get No) Satisfaction* (1965). Yhtyeen kitaristi Keith Richards kertoo hyödyntäneensä fuzz-efektiä demoraidalla lähinnä mallintaakseen saksofonisaundia. Riffi oli tarkoitus soittaa torviseksiolla myöhemmin uudestaan. Kuultuaan lopulta kappaleen radiosta, hän sanoo yllättyneensä havaittuaan miksauksessa fuzz - saundilla varustetun demoraitansa. (Eriksson 2013, [www](#).) Särön tuotantolaitteiston kehittyessä ja niillä tuotettujen särökomponenttien tuotannon muodostuessa yhä helpommin kontrolloitaviksi, alkoi särön lisääminen yleistyä äänitteillä myös sellaisten instrumenttien yhteydessä, joiden esitysestetiikka oli vakiintunut ennen äänitteitä. Näin säröefektit vakiinnuttivat paikkansa osana äänite-estetiikkaa. Särökitarasta tuli osa rockmusiikin autenttista sointia.

Säröä toki hyödynnettiin ääniteillä jo paljon ennen rock’n’rollin syntymää. Katz nostaa esiin varhaisen esimerkin tästä uudentalaisesta tehokeinosta. Sergei Prokofiev pyysi vaskipuhaltajia soittamaan tarkoituksella kohti herkkiä mikrofoneja vuonna 1938, äänittäessään musiikkia elokuvaan *Alexander Nevsky*. Seurauksena oli signaaliketjun ylikuormittuminen ja magneettinauhan kyllästymisen. Säveltäjän mielestä tallennetun signaalin säröytyminen oli tarkoitukseen soveltuva ”epätavallisen dramaattinen” efekti. (Katz 2010, 46.) Muutokset signaaliketjun teknologiassa ovat muuttaneet särön laatua ja määritelmää. Siirtyminen digitaaliseen tallentamiseen loi omat artefaktinsa. Vaikka särön hallinta äänitteen tuotantoprosessissa on helpottunut, on sen käyttö tarkoituksenmukaisena ääniefektinä lisääntynyt. Tämän voi todeta mm. äänen säröttämiseen tarkoitettujen laitteiden määrän kasvuna muusikkojen työkalupakeissa ja studioissa. Eri

musiikintyylien vakiintuneista särösaundeista, sekä niiden tuotantoon valmistetuista laitteista ja ohjelmistoista, onkin kehkeytnyt äänitteiltä kuultujen efektien myötävaikutuksella merkittävä musiikkiteknologian toimiala (Aroluoma, Kimmo. 2015, [www](#)).

Myös digitaalisen signaaliketjun tuottamien artefaktien hyödyntäminen äänitteillä on yleistynyt. Tarkoituksellista digitaalista leikkautumista voi kuulla nykyisillä äänitteillä. Tämän lisäksi myös kuluttajalaitteiden tuottamat artefaktit siirtyvät äänitteille. Mark Katzin mukaan on hyvin todennäköistä, että nykyisin vielä virheeksi tulkittavia voimakkaan digitaalisen audiopakkauksen aiheuttamia artefakteja aletaan tulevaisuudessa käyttämään ilmaisukeinoina äänitteillä. Tämä mahdollistuu kun äänenlaatu kuluttajalaitteissa paranee ja nykyisistä pakkausjärjestelmistä tulee aikansa eläneitä nostalgisoinnin kohteita. Katz kutsuu tätä menneiden ääniteformaattien tuottamia artefakteja uusille äänitteille kierrättävää ilmiötä ”teknostalgiksi”. (Katz. 2014.) Tämä selittää myös sen, miksi joistain laitteista tulee klassikkoja selkeistä äänenlaadullisista puutteistaan huolimatta. Myös Korvenpää tuo esiin nostalgian äänite-efektien kierrätyksen yhteydessä. Hän kytkee teknisesti aikansa eläneiden laitteiden ja niiden tuottamien ”klassikkosaundien” käytön autenttisuuspyrkimykseen. Tyylinmukainen saundi syntyy tyylinmukaisilla laitteilla. (Korvenpää. 2007, 87.)

Tyypillisesti särön musiikillinen käyttö on vapaampaa tuotantoketjun alkupäässä, kun taas loppupäässä pyritään usein välttelemään signaalin jyrkkää leikkautumista. Pitkille signaaliketjuille on tyypillistä myös kumuloituva särö. On myös esitetty väitteitä että viime vuosikymmenien musiikin tuotannossa lisääntynyt dynamiikkaprosessointi olisi kaventanut äänitteiden soivaa dynamiikka-aluetta. Tästä ilmiöstä on käytetty nimitystä *loudness war*. Toisaalta tutkimustieto ei näyttäisi tukevan väitettä dynamiikan vähenemisestä. Vaikka dynamiikkaprosessoinnin määrä on kasvanut äänitetuotannossa viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana merkittävästi, näyttäisi äänitteiden soiva dynamiikka-ala jopa kasvaneen. (Deruty 2001, [www](#).) Myös tietoisuus äänitteillä esiintyvistä artefakteista on lisääntynyt. Äänite-estetiikan kehitys nostanut esiin myös keskustelua hyväksyttävän särön määrästä ja laadusta. Vaikka kysymys säröstä on pohjimmiltaan esteettinen, on äänitteitä silti palautettu kauppoihin liiallisen särön takia. Kuluttajasuojaan liittyvä pohdinta on johtanut kysymykseen siitä kenellä on valta päättää säröstä. Eräs esimerkki vastuukysymyksistä nousi esiin Metallica-yhtyeen *Death Magnetic*-albumin julkaisun yhteydessä, kun äänitteen masteroija irtisanoutui julkisesti vastuusta äänitteen teknisen laadun suhteen (Wikipedia. *Death Magnetic*). Moni masteroija onkin todennut kyseisen äänitteen osalta merkittävän särön todennäköisesti tulleen äänitteelle jo ennen masterointia. Tässä tilanteessa on masteroijan hyvin

vaikeata enää muuttaa tilannetta särön osalta toiseksi. (Jussila 2015, haastattelu). Elliot Bates kiteyttää signaaliketjun loppupäässä tapahtuvan särönpoiston hankaluuden: ”Masteroinnin todellinen vihollinen on koko äänitysprosessi.” (Bates 2004, 280).

3.2 Särö ja ammatillinen identiteetti

Teknologian kehitys haastaa äänitetuotannon vakiintumaan pyrkiviä ammatinkuvia jatkuvasti. Popin analogisen tallennusprosessin vaiheet, äänitys, miksaus ja masterointi, vakiintuivat omiksi työvaiheikseen 1960 - luvulla. Musiikkityöliien nopeat muutokset ja teknologian kehitys ovat kuitenkin pitäneet toimenkuvat jatkuvassa muutoksessa. Äänituotannon teknisten roolien kehityksen voi nähdä myös Kealyn tapaan valtautumisprosessina; siirtymänä valkokaulustyöntekijästä luovaksi toimijaksi, taiteilijan ja tuottajan tasaveroiseksi yhteistyökumppaniksi. Musiikkityöliien estetiikan hahmottamisen merkitys on korostunut myös teknisissä toimenkuvissa. Kealy huomioi että rock-äänitteen miksaaja on taustaltaan usein entinen rockmuusikko. Äänitteen taiteellisesta sisällöstä valveutuneesta äänittäjästä hän käyttää nimitystä ”uusi muusikko”. (Kealy 1990, 217.) Myös muusikon tehtävät ovat muuttuneet. Monniraitasovittaminen ja digitalisaation aiheuttama musiikkituotannon fragmentoituminen ovat tehneet popmuusikoista saundintuottajia, joiden soinnillinen työkalupakki saattaa koostua sadoista ellei tuhansista erilaisista saundiin vaikuttavista komponenteista. Olennaista on kyky valita kulloiseenkin kontekstiin sopiva oman instrumentin soinnillinen representaatio (Korvenpää 2005, 175). Viime vuosina myös äänitealan taloudellinen rakennemuutos on vaikuttanut ammatinkuviin. Muutos on havaittavissa myös estetiikkansa vakiinnuttaneissa musiikkityöliieissä. Nykypäivän rocktuotanto vaatii muusikolta perinteisen musiikillisen osaamisen lisäksi myös paljon teknologista ja tuotannollista tietotaitoa. Tuotantojen keventyessä on tuottajan / tuottajien otettava kasvavassa määrin vastuuta myös taloudellisista seikoista. Yhä useampi äänitetuotannon parissa toimiva onkin joutunut sopeutumaan toimimiseen kaksois- tai jopa kolmoisroolissa.

Valkokaulustyöntekijälle riskinotto saattoi maksaa työpaikan. Äänittäjä/miksaaja Geoff Emerick kertoo kuinka The Beatles yhtyeen sessioissa Abbey Road - studioilla rikottiin toistuvasti EMI:n säätämiä äänityslaitteiston käyttöohjeistuksia. Kiinni jääminen olisi tiennyt vastuussa olevalle äänitarkkailijalle siirtoa muihin tehtäviin tai jopa potkuja. Toisaalta rock äänityssessioihin valittiin sellaisia äänittäjiä jotka olivat valmiita kyseenalaistamaan studion vakiintuneita toimintatapoja. Uusien saundien myötävaikutuksella saavutettu äänitteiden kaupallinen menestys muutti kuitenkin

asenteita soinnillisia kokeiluita kohtaan. Emerick mainitsee että suurin muutos tapahtui siinä vaiheessa kun muusikot itse alkoivat kiinnostua saundien muokkauksesta. Ensimmäiset kokeilut särön kanssa tapahtuivat puolivahingossa. *Revolver* (1966) - albumiin mennessä yhtyeen jäsenten kokeiluhalu ja itsevarmuus olivat kuitenkin kasvaneet riittävästi, jotta studiossa rakennettuja efektejä voitiin alkaa käyttää kappaleiden soinnillisina rakennusmateriaaleina. (Emerick 2006, 94-111.) Muusikoiden jatkuvasti kasvava kokeilunhalu ja etenkin signaalin säröttäminen, saattoivat haastaa yhtiön äänenlaatua koskeviin määräyksiin sitoutuneen äänittäjän. John Lennonin äänittäjälle antaman ohjeistuksen mukaan *I am the Walrus* - kappaleen laulusaundin piti "kuulostaa siltä kuin se tulisi kuusta". Vaikka lauluraita lopulta äänitettiin hyvin poikkeuksellisella tekniikalla, käyttäen huonolaatuista talkback-mikrofonia ja ylikuormittamalla mikserin etuasteet leikkaamaan signaalia voimakkaasti, ei Lennon siltikään ollut vielä täysin tyytyväinen särön määrään: **"Okay, that'll do."** Kommentista päätellen saundi oli siis kuitenkin riittävän säröllä ollakseen rockia. (Emerick 2006, 214.) Vielä haasteellisempaa oli riittävän säröisen kitarasaundin löytäminen *Revolution* (1968) - kappaleeseen. Aggressiivista sointia tavoitellakseen oli Lennon säätänyt vahvistimensa niin kovalle, että muiden instrumenttien mikrofonikanavista tuleva kitaravuoto häiritsi merkittävästi niiden välittymistä nauhalle. Kun tilanteeseen tuskastunut äänittäjä pyysi artistia lopulta laskemaan äänenvoimakkuutta, oli kommentti kitkerä: **"It's your job to control it, so just do your bloody job."** (Emerick 2006, 232.) Kappale saatiin lopulta tallennettua useiden viikkojen työstön ja uusintayritysten jälkeen. Singleversion kitarasaundi tuotettiin lopulta ajamalla instrumentin linjasignaali kahden sarjaan kytketyn rankasti yliohjatun etuvahvistimen läpi. Taiteilijan haastama Emerick pelkäsi ylikuumenemista ja hajottavansa kalliin äänipöydän. Lopulta hän toteaa, että jos olisi toiminut studiomanagerina hän olisi joutunut irtisanomaan itsensä laitteiston väärinkäytön takia. Toisaalta hän myös mainitsee kyseisen kappaleen kitarasaundin muodostuneen merkittäväksi rock-kitarasaundin merkkipaaluksi. (Emerick 2006, 253.)

Popin uusien saundien tuottamisen prosessi oli siis jo 1970-luvulle tultaessa kollektiivinen. Saundien tavoittelun lähtökohtana toimivat yleensä muusikoiden ja tuottajien musiikilliset tavoitteet, mutta vastuu niiden välittämisestä äänitteelle ja siten kuulijoille lankesi usein äänittäjälle. Keskustelu äänite-estetiikan tavoitteista sekä äänitusteknologian rajoitteista ja uusista mahdollisuuksista alkoi teknologian yleistymisen myötä arkipäiväistyä. 1980-luvulle tultaessa teknologia ja soinnilliset kokeilut olivat jo sulautuneet pop-äänitetuotannon saumattomaksi osaksi. Tämä näkyi myös äänitetuotannon toimenkuvien vakiintumisena. Kehittyvän teknologian luomat mahdollisuudet myös laajensivat tuottajan ja äänittäjän toimenkuvia. Muusikko/musiikkituottaja/musikologi Richard Burgess määrittelee musiikkituotannon sävellyksen

ja orkestraation teknologiseksi jatkeeksi. Pop-äänitetuotanto ei hänen mukaansa ole luonteeltaan vain esittävää, vaan lisäksi myös itsessään luovaa taidetta. Hän jaottelee tuottajan toimintamoodit kuuteen eri kategoriaan: taiteilija (*artist*), tekijä (*auteur*), fasilitaattori (*facilitative*), yhteistyöläinen (*collaborative*), mahdollistaja (*enablative*) ja konsultti (*consultative*). (Burgess 2013, 5-19.) Burgessin mielestä tuottajan olennaisimpana tehtävänä pop-äänitteellä on saada puristettua artistista paras mahdollinen suoritus studiossa. Tämä voi tarkoittaa myös teknologian haastamista ja epäkonventionaalisten tallennusmetodien käyttöä äänitystilanteessa. Jos parhaan mahdollisen lauluesityksen tallentaminen vaatii käsimikrofonin käyttöä, niin silloin sitä käytetään äänenlaadun kärsimisen riskilläkin. (Burgess. 2013, 82.)

Tuottajan tärkeimmät kyvyt äänitteen tuotantoprosessissa ovat taiteellisten ambitioiden ja tuotannollisten resurssien hallinta. Olennaista ryhmätyöskentelyn ohjaamisessa on myös kyky inspiroida ihmisiä ja kannustaa heitä tuotannon kannalta parhaaseen mahdolliseen suoritustasoon. Tärkeätä on myös tuottajan omien ammatillisten heikkouksien ja vahvuuksien tunteminen. Teknologisen, tai musiikillisenkaan, osaamisen puute ei muodostu välttämättä kynnyskysymykseksi hittibiisin tuotannossa, kunhan tuottaja osaa palkata ammatillaisia heikompien osa-alueittensa vahvistukseksi. Vaikka sessioiden hallinnointi, studiovarauksien tekeminen, henkilöstön palkkaaminen tai äänitiedostojen varmuuskopiointi eivät välttämättä kuulosta äänitteen taiteellisen kokonaisuuden kannalta kovin merkitykselliseltä toiminnalta, voi näiden huomioimatta jättäminen johtaa luovan prosessin pysähtymiseen. Äänitetuottajan tehtävät voikin jaotella näkyviin ja näkymättömiin. Epämieluisia vastuualueita voi delegoida, mutta kokonaisvastuu sessioiden etenemisestä, ensimmäisestä esituotantopalaverista aina valmiin tuotteen markkinointiin asti lepää aina tuottajan harteilla. (Burgess. 2013, 27-61.) Rocktuottajan tehtävä on usein tasapainoilla artistin, managerin ja levy-yhtiön visioiden välimaastossa, ottaen huomioon samanaikaisesti sekä äänitteen taiteelliset että taloudelliset tavoitteet. Mielenkiintoista tästä tasapainoilusta tulee silloin kun artisti, tuottaja, manageri ja levy-yhtiö ovat sama henkilö tai yhteisö.

Huolellinen valmistautuminen studiovaiheeseen on rockmusiikissa olennaista. Vaikka digitaalinen studioteknologia mahdollistaakin saundien, sovitusten, sävellysten ja jopa esitystenkin uudelleen muokkaamisen, on studio usein kalliimpi paikka päätösten tekoon kuin taiteilijakammio tai treenikämpä. Richard Burgess painottaakin esituotantovaiheen merkitystä kokonaisnäkökulman säilyttämisen ja budjetissa pysymisen kannalta. Poikkeuksena sääntöön hän näkee improvisoidun musiikin tallentamisen. Tällöin voidaan ajatella että liiallinen valmistautuminen sessioihin syö esitysten spontaanisuutta. Oli tallennettava musiikki luonteeltaan kuinka spontaania tahansa, täytyy

ennen äänitystä kuitenkin päästä ymmärrykseen siitä kuinka tallennus toteutetaan. Metodien vaihtaminen kesken tuotantovaiheen taas saattaa aiheuttaa soittajissa epävarmuutta ja kuluttaa paljon kallista studioaikaa. Epävarmuus tuotannossa leviää myös helposti esittäjiin. Hermostuneisuus voi heijastua tallennettaviin esityksiin jäykkyytenä. Huolellisen esituotannon jälkeen muusikko onkin usein luottavaisempi ja stressittömämpi äänitystilanteessa. Tämä edesauttaa hyvien soittosuoritusten saamista nauhalle. Stressitasoa studiossa laskee myös äänitysteknologian yleistyminen. Mahdollisuuksien kasvaessa ja rajoitusten vähentyessä sävellystyön, sovittamisen ja tuotannon väliset rajat ovat hämärtyneet. Digitaalinen äänenkäsittely onkin tehnyt erillisestä esituotantovaiheesta genresidonnaisen asian. Mitä suuremmalla budjetilla ja tiukemmalla aikataululla työskentely tapahtuu, sitä olennaisempaa huolellinen esituotanto on. (Burgess. 2013, 62-67.)

Myös Jari Muikku noteeraa äänitetuotannon toimenkuvien välisen vuorovaikutuksen kasvun ja teknologien musiikillisen tyylikompetenssin korostumisen. Eräänä suomalaisen musiikkituotannon erityispiirteenä hän näkee kotimaisten äänitemarkkinoiden pienuuden aiheuttaman toimenkuvien myöhäisen vakiintumisen. Päätoimisen musiikkiäänittäjän toimia alkoi Suomessa syntyään 1950-luvulla. Musiikkituottajuus vakiintui toimenkuvana vasta pari vuosikymmentä myöhemmin. Äänitetuotannon voimakkaan kasvun myötä 1970-luvulla toimintansa aloittaneet tuottajat poikkesivat aikaisemmista kapellimestari/sovittaja-tuottajista korostamalla äänitteen soinnin merkitystä. Rockin kaupallisen merkityksen korostuessa myös tyylin ilmaisullisen viitekehyksen hallinta korostui. 1980-luvulta alkaen tuottajat tulivat alalle kasvavassa määrin muusikon toimen kautta. (Muikku 2001, 308-311.) Rockäänitteen taiteellisen tuottajan tehtävät vaihtelevat tapauskohtaisesti paljon. Tiivistäen tuottaja on vastuussa kaikesta mitä studiossa äänitetuotannon aikana tapahtuu. Tehtäviä ja osa-alueita voi delegoida eri toimijoille, mutta päävastuu prosessin etenemisestä on tuottajalla/tuottajilla. Muikku jakaa tuottajan tehtävät taloudellisiin, taiteellisiin ja sosiaalisiin vastuualueisiin. Vastuualueiden painottuminen on yhteydessä tuottajan taloudelliseen asemaan. Tuotantoyhtiön palveluksessa olevat tuottajat ovat usein taloudellisesti vapaammassa asemassa, mutta joutuvat helpommin haastamaan taiteelliset ambitionsa tuotantoyhtiön tavoitteiden noudattamiseksi. Itsenäiset tuottajilla on yleensä runsaasti taiteellisia vapauksia, kun taas projektien taloudellinen riskin kantaminen saattaa kasvattaa toimenkuvaan liittyvien tehtävien määrää ja rajoittaa haluttujen artistien saatavuutta. (Muikku 1988, 33-43.)

Korvenpää kuvailee suomalaista äänitetuotantoympäristöä luonteeltaan epämuodolliseksi, jossa liiallinen hierarkkisuus ei rajoita toimijoiden välistä kommunikaatiota. Tasa-arvoinen työskentely-

ympäristö saattaa myös nopeuttaa soinnillisten ja teknologisten innovaatioiden leviämistä. Hän korostaa äänittäjän roolia teknologisen tiedon ja esteettisten vaikutteiden välittäjänä. Suhtautuminen teknisiin innovaatioihin jakaa teknologeja. Korvenpää havaitsee haastattelemiensa äänittäjien asenteissa kaksi pääluokkaa. Osa suhtautuu uuteen teknologiaan kriittisesti, kun taas toiset optimistisesti. Keskusteluissa äänittäjien kanssa uudelle teknologian käytölle annetaan positiivisia merkityksiä silloin kun sillä nähdään musiikillisia tavoitteita. Negatiivisen latauksen (”kikkailu”) uusi teknologia saa jos sen käytön musiikillinen merkitys jää hahmottamatta. (Korvenpää 2005, 180-181.) Hänen mielestään erot äänitealan toimijoiden halukkuudessa innovaatioiden hyödyntämiseen tuotannoissa selittyvät pääasiassa heidän musiikillisten mieltymystensä ja teknisen osaamisensa kautta (Korvenpää 2005, 254-255).

Rockin estetiikka kehittyy viestin lähettäjän ja vastaanottajan välisessä vuorovaikutusprosessissa, teknologisten, taloudellisten ja taiteellisten vaikuttimien myötävaikutuksella. Tutkittaessa rock-äänitteen soinnillisia ilmiöitä, on ensin selvitettävä kuka on vastuussa tuotannossa tapahtuneista sointiin vaikuttavista ratkaisuksista. On myös etsittävä ratkaisujen esteettiset tavoitteet. Seuraavaksi on selvitettävä tuotantoteknologian ja -talouden rooli soinnin muodostuksessa. Rockin tuotantoprosessi on yleensä kollektiivinen ja vaatii tekijältä kykyä kommunikointiin useiden toimijoiden välillä. Tarvitaan myös kykyä hahmottaa tuotannon eri vaiheissa tapahtuvat prosessit. Kehittyvä teknologia ja muuttuvat tuotantometodit vaativat myös kykyä sopeutua jatkuvasti uusiin toimintamalleihin. Kehitys luo jatkuvasti uusia työtehtäviä. Samalla vakiintuneita ammattiryhmiä katoaa muutoksien tehdessä vanhentuneista laitteista ja prosesseista tarpeettomia. Toimenkuvien elastisuuden ja populaarimusiikin sosiaalisen tuotantoprosessin takia useille äänitetuotannossa tapahtuneille ratkaisuille voi olla vaikeata etsiä yhtä tekijää. Päädyinkin haastattelemaan äänitteiden tuotannoissa mukana olevia tekijöitä selvittääkseni miten he itse kokevat omat ammatilliset roolinsa ja niiden keskeisimmät vastualueet. Pyrin myös keräämään tietoa heidän asenteistaan musiikillisen särön eri muotoihin. Tavoitteenani oli samalla koetella haastattelurunkoni pohjana käyttämiäni teoreettisia malleja.

3.2.1 Studiopäällikkö – Risto Hemmi

Haastatelluista pisimmän työuran äänitetuotannossa on tehnyt Finnvox-studioiden studiopäällikkö Risto Hemmi. Studiotyönsä lisäksi hän opettaa musiikkiteknologiaa Sibelius - Akatemiassa. Koulutukseltaan Hemmi on diplomi-insinööri, aloinaan akustiikka ja soveltava elektroniikka.

Kiinnostus musiikkialaan on syttynyt jo nuorena soittoharrastuksen myötä. Hänen työuransa äänittäjänä alkoi 1970-luvun lopulla Finnvoxilla. Työvuosien aikana studioteknologia ja työtavat ovat muuttuneet moneen otteeseen. Laitteiston laadun paraneminen ja studiossa toteutettavien äänitysprosessien mahdollisuuksien merkittävä lisääntyminen ovat leimanneet hänen työuraansa. Siirtyminen moniraitatyöskentelyyn, prosessoinnin määrän kasvu ja lopulta siirtyminen digitaalitekniikkaan ovat myös vaatineet jatkuvaa ammatillista kehittymistä. Ammattinsa kautta hän on työskennellyt monissa äänitetuotannon ammatillisissa rooleissa äänittäjästä ja miksaajasta tuottajaksi asti. Musiikkigenreistä on työn kautta tullut tutuksi laaja skaala kansanmusiikista jazzin kautta rokkiin. Laaja-alaisuus kuvaa myös hänen henkilökohtaista musiikkimakuaan.

Ammatilliselta identiteetiltään hän ei koe edustavansa puhtaasti mitään Kealyn ammatillista moodia. Hän tunnistaa työnkuvastaan tekniiko- ja taiteilijaidentiteetit, mutta kokee olevansa sekoitus molempia. Studiopäällikön tehtävissä hän on joutunut myös ottamaan taloudellista vastuuta. Insinööritaustastaan huolimatta hän korostaa työnkuvan affektiivista puolta. Hän ei silti koe tasapainoilevansa eri ammattiroolien välillä. Äänitystilanteessa edetään yleensä sisältö edellä. Hemmi kertoo, että vaikka tieto tekniikasta ja teorioista on takaraivossa, niin studiossa ratkaisut tehdään taiteellisin perustein. Hän korostaa kuitenkin, että vaikka tavoite olisi taiteellinen, myös taloudellisten ja teknisten seikkojen on oltava kunnossa jotta mahdollisimman korkea taiteellinen taso saavutetaan. Katzin näkemys äänitteeltä välittyneen soinnin ylivertaisuudesta verrattuna elävään musiikkiesitykseen, vaikuttaisi saavan tukea Hemmiltä. Hän suhteuttaa äänen prosessoinnin määrän musiikkityylin vakiintuneeseen äänitteiltä välittyneeseen estetiikkaan. Äänite-estetiikassa Hemmi vaikuttaisi olevan samoilla linjoilla Gronowin ja Sainion kanssa. Hän tunnistaa äänittämissään ja miksaamissaan tuotannoissa erisuuntaisia esteettisiä tavoitteita, kuten dokumentaarinen realismi ja illuusioon pohjautuva esitys.

”Värttinän uusi albumi (*Viena 2015*) edustaa realismia. Joka soittimen pitää kuulostaa siltä kuin ne oikeesti kuulostaa. Laulun pitää kuulostaa oikeelta laululta. Siihen pannaan hyvät saundit, kaiut ja se on siinä. Sitten mä tein esimerkiksi Scandinavian Music Groupin levyn (*Baabel 2015*), joka taas on romantiikkaa. Ne soittaa niitä samoja biisejä keikalla, mutta levyversioissa on paljon sellaisia elementtejä jotka on rakennettuja. Haetaan saundeja ja atmosfäärejä.” (Hemmi 2015.)

Hemmi näkee että myös dokumentaarisessa ilmaisussa on mahdollisuus kohtuulliseen signaalimuokkaukseen. Sitä kautta myös teknologilla on mahdollisuus osallistua taiteelliseen

prosessiin. Tekemällä valintoja käytetyn laitteiston ja sen käytön suhteen, äänittäjä-miksaajasta tulee osa luovaa prosessia jo huomaamattaan. Valinnat Hemmi sanoo tekevänsä intuitiivisesti ”*ajatustasolla, korkeammassa sfäärissä*”. Vaikka hän tunnustautuu luonnonmukaisen soinnin ystäväksi, on hänellä ymmärrystä myös niitä kohtaan jotka ottavat soinnillisen manipulaation lähtökohdaksi äänitteen teossa. Tällaisessa tilanteessa hän korostaa muusikon ja teknologian vuorovaikutteisuutta, sekä musiikillista kontekstia. (Paloposki 2015, 55-59.) Uusien innovaatioiden sulattelu saattaa viedä vuosia. Kestää aikaa että uusi teknologia saa käyttäjänsä vakuutettua erinomaisuudestaan. Usein uusi teknologia otetaan käyttöön vaiheittain. Esimerkkinä tällaisesta vaiheittaisesta kehityksestä Hemmi mainitsee siirtymän analogisesta digitaaliseen signaaliketjuun. Lopulta uuden teknologian tarjoamat mahdollisuudet kuitenkin voittivat rajoitteet. (Hemmi 2015.)

”Viisitoista vuotta oli semmoinen crossfade. Pro Tools oli ensiksi vaan lisäraidat analogin synkassa, mutta kun tuli HD niin tuli jo tarpeeksi raitoja. Silloin tulssi rupesi korvaamaan kahden tuuman nauhaa. Mutta edelleenkin kesti todella pitkään, koska plugarit oli tosi huonoja siihen aikaan, kaikki. Että tulssi oli (aluksi) vaan nauhuri ja editointiväline. Vielä kymmenen vuotta sitten, vaikka mä käytin tulssia äänittämiseen oikeestaan koko ajan, en ikinä miksannut sillä. Miksasin analogipöydällä. Nykyään nuo eq:t ja dynamiikkaprosessorit, kaiut ja säröprosessorit, nehän on todella hyviä.” (Hemmi 2015.)

Vaikka uusi teknologia mahdollistaa tuotantoprosessin vaiheitten eriyttämisen ajallisesti ja eri tuotantopaikkojen välillä, on tietyt prosessit Hemmin mielestä yhä hyvä suorittaa samanaikaisesti yhdessä paikassa. Soittajien interaktiivinen vuorovaikutus toisiinsa helpottaa sovitustyötä ja vähentää korjailun määrää jälkityöstössä. Digitaalisen tallennusjärjestelmän mahdollistama soinnillisten ratkaisujen jättäminen miksausvaiheeseen ei myöskään kuulu hänen työskentelytapoihinsa. Hän pyrkii aina tekemään saundin mahdollisimman ”valmiiksi” jo tallennusvaiheessa. Tämä vaatii tarkempaa paneutumista akustiikkaan, äänilähteisiin, mikrofoneihin ja etuasteisiin. Huolellinen ote äänitysvaiheessa helpottaa työtä äänen jälkikäsittelyssä. Signaaliprosessoinnin määrää hän pyrkii rajoittamaan, jos tietää jo äänitysvaiheessa materiaalin päätyvän jonkun muun miksattavaksi. (Paloposki 2015, 55-59.)

”Aikanaan kun oli vain ne kuusitoistaraitanauhurit ja bändi tuli, niin ne raidat meni jo melkein siihen. Sitten oli enää varaa yhteen tai kahteen päällesoittoon - se oli siinä ja sitten miksattiin. Jo se että tuli 24 raitaa oli jo sellainen iso hyppy siihen että äänitteisiin rupes tulemaan paljon semmoisia elementtejä mitkä eivät olleet dokumentaarisia. Kaikki kehitys

on kyllä ruokkinut sitä, että nykyään on oikeastaan rajattomat mahdollisuudet. Nyt voidaan vaan miettiä että mikä on sitten hyvää.” (Hemmi 2015.)

Hemmi näkee teknologian kehityksen vaikuttaneen äänitteiden estetiikkaan. Teknologiset innovaatiot on otettu käyttöön ja niiden vaikutukset ovat heijastuneet saundiin. Korvenpään esittelemä innovaatioiden diffuusiteoria näyttäisi näin saavan vahvistusta Hemmiltä. Teknologian murrosvaiheissa vertaillaan väistyvän ja tulevan prosessin etuja ja heikkouksia. Uutta teknologiaa käyttöön otettaessa syntyy myös herkästi uusia signaaliketjun tuottamia artefakteja. Ne joko hyväksytään osaksi estetiikkaa tai sitten pitäydytään vielä vanhassa kunnes ongelmat on ratkaistu. Myöskään se miten laitteet otetaan käyttöön ei aina vastaa niiden suunniteltua käyttötarkoitusta. Alun perin vireen paranteluun suunnitellun sovelluksen tuottamista artefakteista saattaa muodostua kokonaan uusi ilmaisullinen tehokeino.

”Joo, kyllä esimerkiksi just tää Autotune - miten sitä esimerkiksi hip hopissa käytetään - niin sehän on selkeästi tuonut sellaisia ilmaisullisia elementtejä mitä ei ennen ollut.” (Hemmi 2015.)

3.2.2 Masteroija Mika Jussila

Masteroija Mika Jussila määritteli toimenkuvansa selkeästi tekniseksi toimihenkilöksi. Hemmin tavoin hänkin on työskennellyt koko uransa Finnvoxin palveluksessa. Hänellä on myös rockmuusikkotaustaa laulajana ja kitaristina. Lisäksi Jussila on toiminut myös luennoitsijana. Työuraa masteroijana on kertynyt jo yli kolmekymmentä vuotta. Hän laskee käsiensä kautta kulkeneen tuhansia vinyyliäänitteitä ja CD:itä, kaiken kaikkiaan noin 100 000 yksittäistä esitystä. Näiden vuosien aikana tallenneformaateissa on tapahtunut jo kaksi isoa mullistusta. Uransa alkuvaiheessa hän työskenteli vinyylimasteroijana. 90-luvun alkupuolella merkittävimmäksi formaatiksi vaihtui CD. Viime vuosia on leimannut siirtyminen verkossa jaeltavien, pääasiassa pakattujen, audiotiedostojen aikaan. Jussila onkin seurannut aitiopaikalta äänitetuotannon digitalisoitumisen aiheuttamia muutoksia, niin tuotantohenkilöstön toimenkuvissa kuin äänenlaadussa.

Muusikkotaustastaan huolimatta Jussila luonnehtii toimenkuvaansa masteroijana lähinnä käsityöläiseksi tai jopa ”työkaluksi” musiikintekijän ja äänitteen lopullisen muodon välissä.

Masteroinnin teknisen suorituksen toteuttamisen tekee haastavaksi, ja samalla mielenkiintoiseksi, asiakkaiden kirjavat verbaaliset ohjeistukset soinnin laadun suhteen. Joskus ohjeistukset saattavat olla jopa suoranaudessa ristiriidassa tavoitellun efektin suhteen. Ristiriitaisissa tilanteissa Jussila korostaakin toimenkuvansa pedagogista puolta. Hän yrittää välittää asiakkaillensa tietoa äänenkäsittelyyn ja teknologiaan liittyvistä ilmiöistä. Tärkeänä hän näkee myös ilmiöihin liittyvän ammatillisen jargonin ja eksaktin tieteellisen terminologian erojen selvittämisen. Tällä voidaan välttää turhaa työtä ja parantaa masteroinnin osumatarkkuutta. Joskus asiakkaat saattavat jättää ohjeistuksen kokonaan väliin. Tällaisessakin tilanteessa masteroijan rooli on Jussilan mielestä selkeä: ”työkalu bändin ja teknisen suorituksen välissä”. Voimakkaimmin masteroijan käden jälki kuuluu hänen mielestään albumikokonaisuuksissa, kappaleiden välisessä dynamiikassa.

”Sitten tulee semmoisia juttuja missä sä voit tuoda sitä omaa karaktääriäsi, esimerkiksi kun tehdään vaikka editointia - kasaat jotain albumikokonaisuutta - biisinvälijuttuja ja tommoisia. Sinä sä voit taas heittää sitä taiteellista puolta peliin itsestäsi.” (Jussila 2015.)

Vaikka masteroija ei Jussilan mukaan lähtökohtaisesti vaikuta makumieltymyksiltään soinnin laatuun, silti valikoitumista tietyn musiikkigenren asiantuntijaksi on havaittavissa. Jussila on tunnettu pääasiassa metalli- ja hardrock-musiikissa tekemästään työstä. Hän sanoo tekevänsä mielellään kaikenlaisia töitä, mutta jostain syystä vuosien varrella hänen työkentälleen on siunaantunut vuosien varrella huomattavan paljon raskaampaa rock-ilmaisua sisältäviä äänitteitä. Hän epäilee sen johtuvan enemmänkin työtavoista, kuin soinnillisista makumieltymyksistä. Jussila vertaakin itseään toiseen Finnvoxin pitkäaikaiseen masteroijaan, Pauli Saastamoiseen.

”Mut et enemmän se on musta siitä työskentelytavasta ja siitä luonteesta miten sä teet sitä. Jos mä vertaan mua ja Paulia, niin Pauli on ehkä paljon enemmän semmoinen originaalimiksausta kunnioittava ja hyvin hienovarainen. Mulla on taas sitten paljon ronskimmat otteet.” (Jussila 2015.)

Jussila näkee teknologian määrän kasvun korostavan ammattitaidon merkitystä masteroinnissa. Laitteistossaan hän sanoo ottaneensa parhaat puolet digitaalisesta ja analogisesta prosessoinnista. Pääosan sointiin vaikuttavista prosesseista hän tekee kuitenkin yhä analogisilla laitteilla. Luotettavaa laitteistoa on kerätty vuosien ajan ja sen käyttötavat tulevat selkäytimestä. Jussila ei myöskään haikaile menneiden perään. Hän on myös valmis kyseenalaistamaan joitakin tekemiään ratkaisuja. Silti hän suhtautuu jossain määrin lämmöllä menneiden vuosikymmenien saundeihin.

”On paljon semmoisia juttuja, varsinkin yhekskytluvun lopun - kakstuhatta luvun alusta, jotka tekisin ihan varmasti tänä päivänä toisin. Mutta mä ymmärrän hyvin miks silloin tehtiin niin. Ja tavallaan ammattilaisena sun täytyy hyväksyä se, että eri aikakaudella on ajateltu asioista eri tavalla. Et ei se sitä tarkoita et se on huono. Se on tän päivän mittarilla ehkä vähän köpö, mutta silloin tehtiin parasta mitä osattiin.” (Jussila 2015.)

Äänenlaadullisesti hän kertoo suosivansa mahdollisimman puhdasta ja ääntä värittämätöntä signaaliketjua. Tämän lisäksi hän painottaa luotettavan kuuntelun merkitystä masterointityössä. Olennaista on saada miksaajan työ välittymään äänitteelle mahdollisimman värittymättömänä. Laitteiston suhteen hän kokee vaatimustasonsa poikkeavan selkeästi normaalikuluttajasta, audio-entusiasteista puhumattakaan. Hän suhtautuu kriittisesti signaaliketjun komponentteihin joilla pyritään ”värittämään” tai ”parantamaan” sointia ilman tutkittuja vaikutuksia. Vieläkin jyrkempää kritiikkiä saavat osakseen täysin ilman tieteellistä tutkimuspohjaa markkinoitavat soinnin ”muokkaamisen” metodit.

”En mä voi studiossa tehdä duunia jos nää mun laitteet täällä masteroi jo ennen kuin mä kuulen mitään. Et mun kaiuttimissa on joku oma luonne - joku saundi - ja mun muuntimissa on saundi ja mun liittimissä on saundi ja mun piuvoissa on saundi... joo ja nyt nää ja nää johdot... ja töpsölinkin pitää olla rasiassa tietyin päin, koska siinä on joku saundi...” (Jussila 2015.)

Keskusteltaessa äänitteen tuotantoketjun muista vaiheista, sekä niiden vaikutuksesta masterointiin, Jussila korostaa jälleen olevansa vain työkalu. Masterointi on vain loppusilaus koko tuotantoketjun pituisessa signaalinmuokausprosessissa. Yleisessä keskustelussa masterointi saattaa silti nousta avainasemaan äänitteen teknisestä laadusta keskusteltaessa. Varsinkin ääniteformaatteihin ja niitä koskevien standardien rajojen kokeiluun liittyvä särökeskustelu on nostanut masterointiprosessin ajoittain otsikoihin. Viimeisin tällainen tapaus lienee Metallica-yhtyeen *Death Magnetic*-albumi, jonka muutama audiofiili asiakas jopa palautti kauppaan liiallisen säröytymisen takia. Jussilan mielestä ongelma oli tässä tapauksessa todennäköisesti tuotantoketjun masterointia edeltävissä vaiheissa.

”Death Magnetic on siinä hyvä esimerkki, että masteroija sai kurat niskaan koska jengi luuli että se (särö) on sen aikaansaama, vaikka jo miksaukset masterointiin tullessaan oli sen saundiset. Jäbä joutuu sitten vetämään nimen pois levyn kannesta. Tyly meininki!” (Jussila

2015.)

Loudness war-ilmiöön liittyvät vastuukysymykset herättävät Jussilassa kysymyksiä. Tuotannon ulkopuolelta tulevat näkemykset masterointiprosessista ovat usein perusteettomia. Hänen mielestään masteroinnin laatua voi arvioida ainoastaan vertaamalla alkuperäistä miksausta masteroituun lopputulokseen. Eräs masteroinnin laatua haastanut tekijä on asiakkaiden kilpailu äänitteiden äänenvoimakkuudella. Asiakkaat saattavat vaatia voimakkuustason maksimointia, vaikka lopputulos olisikin vain epätoivotun särön lisääntyminen. Voimakas kompressointi ei yleensä tuota hänen mielestään toivottuja tuloksia ainakaan CD:lle. Sillä saatetaan jopa menettää formaatin äänenlaadulliset mahdollisuudet.

”CD formaattina on mun mielestä edelleen ihan hyvä. Me vaan käytetään sitä väärin, mutta ei se oo sen CD-formaatin syy et me tuupataan sinne musa ihan väärällä tavalla.” (Jussila 2015.)

Audioformaattien nykyinen laaja kirjo pitää ottaa huomioon. Niiden väliset äänenlaatuun liittyvät erot tuottavat usein lisätyötä masteroinnissa. Vinyyliäänitteen suosion nousuun Jussila hakee syitä menneisyyden ääniteformaattiin liittyvästä nostalgiaista. Myös radion nykyisen äänenlaadun suhteen hän on hyvin skeptinen. Radiokanavien vaihtelevien signaaliprosessointikäytäntöjen takia ei Jussilan mielestä ole järkevää tehdä masterointia vain radiota varten. Audioformaattien hallitsemattomista äänenlaadullisista vaihteluista hän ei myöskään haluaisi kantaa masterointitilanteessa huolta. Masteroinnin tulisikin palvella ensisijaisesti musiikkia. Jussila karsastaakin spesifioitua masterointia eri formaateille. Hän sanoo tekevänsä nykyään yhden masterin, joka toimii kaikissa formaateissa, myös pakattuina tiedostoina ja suoratoistossa. Finnvoxin masterointipalvelut tukevat Applen Mastered For iTunes-standardia, jonka tavoitteena on minimoida audiopakkauksen aiheuttama signaalin säröytyminen.

”Lähtökohta on, että tehdään niin hyvä masterointi – niin hyvältä saundaava kuin pystytään – ja aina tulee eteen tilanteita, paikkoja, laitteita, missä se ei toimi. Mut se ei ole sit enää meidän käsissä. Ei me voida sillä lailla ruveta ajattelemaan, et mentäis jonkun huonoimman kautta.”
(Jussila 2015.)

Digitalisoituminen on vaikuttanut soinnillisten asioiden lisäksi myös työtapoihin ja työpäivän rytmiin. Tehtävät jakautuvat nykyään useammalle päivälle. Päätöksiä ei enää ole pakko lyödä lukkoon yhden masterointipäivän aikana. Sessiosta voidaan tehdä useampia versioita ja ns.

testimastereita. Asiakkaalla on näin enemmän aikaa reagoida äänitteen soinnissa masterointivaiheessa tapahtuneisiin muutoksiin. Masteroiija voi myös antaa palautetta miksauksesta jo ennen varsinaista masterointia. Tämä antaa miksaajalle mahdollisuuden korjata miksauksen masterointia vaikeuttavia soinnillisia yksityiskohtia. Tuotantoketjun toimenkuvien välisen vuorovaikutuksen merkitys on siis digitaalisaation myötä kasvanut. Vastuu masteroinnissa tehtävien soinnillisten päätösten tekemisestä voikin jakautua nykyään useammalle tekijälle kuin ennen. Myös työskentelylokaation ja aikasidonnaisuuden merkitys on vähentynyt. Kaikkien masterointiin osallistuvien ei tarvitse olla enää samassa paikassa samaan aikaan. Tiedostoja voidaan lähettää ja pallorella reaaliajassa vaikka mannertenvälisesti. Digitalisaation mahdollistamien uusien työtapojen etuna on Jussilan mielestä kohonnut asiakastytyväisyys ja tuotteiden parempi laatu.

”Se on ihan sama onko se jäbä toisella puolella maapalloa, niin se saa varttitunnissa kuunneltavaksi sen biisin ja pystyy kuuntelemaan sen siellä missä on tottunut kuuntelemaan... Osumistarkkuus on ihan erilainen kuin ennen vanhaan jolloin bändi tuli tänne miksauksen kanssa. Mä kuulin ekan kerran biisin kun aloin masteroimaan ja iltpäivällä oli kuriiri ovella jo venaamassa, että tää lähtee tehtaalle nyt.” (Jussila 2015.)

3.2.3 Tuottaja Hiili Hiilesmaa

Hiili Hiilesmaa on musiikkituottaja, jonka erikoisalana on rock-yhtyeiden albumituotannot. Hänen musiikillinen taustansa on rockmuusikkoudessa. Koulutukseltaan hän on Bachelor of culture and arts (medianomi/AMK). Hiilesmaa toimi vuosia levyttävissä ja keikkailevissa rockbändeissä rumpalin ja laulajan roolissa ennen päätymistään free-lance äänittäjäksi ja lopulta tuottajan tehtäviin 1990-luvun puolella välissä. Studiotöittensä lisäksi hän toimii musiikkituotannon opettajana Tampereen ammattikorkeakoulussa. Hiilesmaa on ollut merkittävänä toimijana vaikuttamassa suomalaisen rockmusiikin nousuun kansainväliseen menestykseen vuosituhannen vaihteessa. Monet suomalaiset asemansa maailmalla vakiinnuttaneet bändit ovat työskennelleet hänen kanssaan: HIM, Amorphis, Apocalyptica, Sentenced, The 69 Eyes... Menestyneen uran tehneelle tuottajalle tyypilliseen tapaan lista on pitkä. Olennainen osa työstä on tapahtunut äänitteiden soinnillisten ratkaisujen työstämisen parissa. Säröstä, ja varsinkin fuzz-kitarasaundista, on tullut hänen tavaramerkkinsä maailmalla. Tämä on johtanut hänen tuottajatoimintansa kansainvälistymiseen.

Hiilesmaa jakaa tuottajan toimenkuvansa neljään osa-alueeseen: taloudelliseen, taiteelliseen,

tekniseen ja sosiaaliseen. Tämä kuvaus laajentaa Muikun kolmijakomallia painottamalla tuottajan teknisen osaamisen roolia. Hän korostaa myös tuottajan psykologista vastuuta äänitystilanteen prosesseissa. Hiilesmaa tunnistaa työnkuvastaan myös kaikki Hennionin ammatilliset moodit. Oman paikkansa hän löytää itsensä tasapainoilemassa jossain moodien välimaastossa.

”Musatuottajana tai musan ammattilaisena pitää olla talouspuoli hallinnassa, eli toi yrittäjäosuus. Ja sitten musiikin hallinta, eli taiteellinen puoli. Ja sitten tekninen puoli. Ei se ehkä mee ihan tohon käsityöläiseen, mutta kuitenkin siinä on sellainen insinööriviba. Ja sitten tää sosiaalipsykologi on taas se, että tuottajana on usein vastuussa siitä prosessin vetämisestä.” (Hiilesmaa 2015.)

Hiilesmaan puhuessa työstään, ammattikuvan eri moodit vaihtelevat tiuhaan tahtiin. Myös eri toimenkuvien vastuualueet painottuvat tapauskohtaisesti. Tuotantojen taiteelliset ja taloudelliset tavoitteet saattavat ajautua ristiriitaan. Taiteellisesti painottuvissa projekteissa saattaa olla enemmän taloudellisia haasteita. Taloudellisesti kannattavat tuotannot eivät toisaalta ole aina taiteellisesti stimuloivia. Pahimmillaan tuotanto voi olla haastava sekä taiteellisesti että taloudellisesti. Joskus projektilla saattaa olla myös pedagoginen luonne. Kansainväliset tuotannot voivat olla kiinnostavia myös niiden avaamien uusien työskentelymahdollisuuksien takia. Monisäikeisen ammatillisen identiteettinsä vastapainoksi Hiilesmaa kuvaa omaa musiikillista tyylipalettejaan melko kapeaksi. Tuottajamoodista puhuessaan hän korostaa rockin soinnillisen kontekstin ja sen tuottamiseen tarvittavan teknologian tuntemusta. Taiteilijamoodia ilmennetään teknologian ja sen välityksellä tapahtuvan toiminnan kautta.

”Mä tavallaan esittelen sellaista särökavalkadia. Aika monesti tuottaja tulee sellaiseksi saundi- asiantuntijaksi, et sillä on kokemusta näistä saundeista... Ja sit laitteilla voi tehdä taidetta myös. Esimerkiksi saundithan voi olla taidetta.” (Hiilesmaa 2015.)

Särösaundien asiantuntijuus vaatii Hiilesmaan mukaan pitkäaikaista perehtymistä särön teknologiaan ja estetiikkaan. Kokemus särön tuottamiseen tarkoitetusta laitteistoista karttuu vuosien työkokemuksen kautta. Myös ihmistuntemuksesta ja sosiaalisesta pelisilmästä on hyötyä tuottajalle. Yleensä tuottaja esittelee muusikoille musiikkityylin soinnillista palettia ja esittelee vaihtoehtoja. Viimeinen sana saundeista on kuitenkin artistilla. Hiilesmaa korostaa, että artistin on pystyttävä allekirjoittamaan studiossa tekemänsä soinnilliset ratkaisut vielä vuosienkin päästä. Tuottajan kasvu ammattilaiseksi tapahtuu yrittämisen ja erehtymisen kautta. Ammattilaisuus ilmenee tuottajan

itsevarmana työskentelynä, sekä kykynä siirtää tarvittaessa sivuun omat taiteelliset tai tekniset ambitiot.

”Pitää ymmärtää se, että jos jollain artistilla on ihan täysin valmis saundi - ja se halua ite päättää, sillä on visio siitä - niin sehän on täysin fine. Nuorempana on varmaan itekin syylistynyt siihen, että siinä on jonkun näköinen arvovaltajuttu. Epävarmuudesta kumpuava sellainen, et halua päättää jonkun asian sen takia et kokee jotenkin, et tää ei pysy näpeissä jos joku muu alkaa päättää. Sit se johtaa siihen et alkaa päättää kaikkia muitakin asioita. Kokemuksen myötä on tajunnut sen, että jos hommat rullaa hyvin, niin ei tarvitse koskea välttämättä joka paikkaan.” (Hiilesmaa 2015.)

Tuottajan pitää nähdä muusikon ilmaisulliset heikkoudet ja vahvuudet. Tämä korostuu soittotyyliin ja musiikilliseen kontekstiin soveltuvan särön etsimisessä. Soittajan persoonallisuuden pitää myös olla sopusoinnussa äänitteelle valitun soinnin ja soittotyylin kanssa. Hiilesmaa jakaa muusikot pääsääntöisesti kahteen kategoriaan: allround- ja soundiorientoituneisiin soittajiin. Allround-muusikot työskentelevät laajalla musiikillisella skaalalla, kun taas soundiorientoituneet muusikot erikoistuvat johonkin tiettyyn tyyllilliseen sointipalettiin. Särösaundilla soittaminen vaatii soittajalta kykyä sopeuttaa soittotekniikkansa signaaliketjun muokkaamaan sointiin. Äärimmäiset saundit vaativat myös soittimien optimointia säröntuotantoon sopivaksi. Joskus kielisoittimista poistetaan ylimääräiset kielet, jotta säröisten riffien soittamisesta tulisi mahdollisimman jouhevaa: Saundiin identifioidutaan ja saundi tekee soittajasta identifioitavan. Rockmuusikolle helposti identifioitavan saundin omaaminen on tyylin perusta.

”... niinku vaikka toi Ylä-Raution Jaska, Kurskin basisti. Sillä on vaan yksi kieli bassossa. Sillä on aina se sama säröpörinä, mutta se hallitsee sen hyvin. Tyyli monesti syntyy just siitä, et mitä jättää tekemättä. Ja persoonallisuus tulee esiin rajallisuuden kautta. Et jos osaa tehdä kaikkee, leipoo kaikkee, kokkaa kaikkee, niin sit ei oo tunnettu siitä.” (Hiilesmaa 2015.)

Hyvä särösoittaja kykenee Hiilesmaan mielestä myös aktiiviseen särön määrän kontrollointiin. Särösoittaja tekee saundista instrumentin: Särösaundin asiantuntijan soittotekniikka on jatkuvassa vuorovaikutuksessa signaaliketjun ja sen tuottaman saundin kanssa.

”Hendrix on hyvä esimerkki siitä, et sillähän se särömäärä ja volume, niin sehän ole enemmän kyse siitä saundista, et se ei ite käsillään generoinut sitä instrumenttia, tai soittanut sitä, vaan se soitin ulvoi itsestään koko ajan ja sit se vaan kontrolloi sitä mitä se särö ja se skitta teki

yhdessä.” (Hiilesmaa 2015.)

Särö saattaa vaikuttaa myös soiton rytmikkaan. Soittajan pitääkin ottaa särön määrä huomioon jo soitto-osuuksia sovittaessaan. Jos särö korostaa äänen alukkeita, pitää soittajan taimin olla täsmällinen. Toisaalta jos särö vaimentaa alukkeita, korostuu soiton harmoninen sisältö. Tämä saattaa osoittautua ongelmaksi joissain tyylillisessä ja soinnillisessa konteksteissa. Yläsävelsarjan kyllästämisen fuzz-soundin kanssa toimii parhaiten yksi tai kaksiääninen tekstuuri. Saavuttaakseen täyden efektiivisen voimansa tarvitsee yksittäinen särösaundi myös sitä korostavan soinnillisen ympäristön. Kontrastit ja sovituksen riittävä ilmavuus tukevat särön vaikuttavuutta.

”Mun mielestä toimii helvetin harvoin, että jos sulla on fuzzisaundi ja sit sä soitat jotain avosointua. Kyllä se vielä nippanappa, jos ei oo mitään muuta siinä. Ehkä laulu mahtuu mut sit jos sä laitat siihen vielä basson, rummut ja jotain muuta, niin se harvoin toimii.” (Hiilesmaa 2015.)

Oikeantyyppinen särö voi tukea muusikon muutoin puutteellista soittotekniikkaa. Sillä voi myös rakentaa kappaleiden dynamiikkaa. Hiilesmaa rinnastaa särön määrän soiton dynamiikkaan ja stereokuvan leveyteen. Kappaleiden soinnillista intensiteettiä voi myös kasvattaa lisäämällä säröä loppua kohden. Säröraitojen tuplauksien määrän suhteen hän on kuitenkin varovainen. Mitä enemmän massaa, sitä vähemmän on erottelua. Suuri särö ja raitamäärä saattaa siis hukuttaa muusikoiden persoonat massan sekaan. Tämä ei ole Hiilesmaan mukaan tavoiteltavaa rock-äänitteellä.

”Et tyypit tulee tavallaan sieltä musasta enemmän läpi mitä vähemmän raitoja siellä on. Kun taas jos on viis tyyppiä bändissä ja satanelkyt raitaa, niin ne tyypit jää jonnekin sinne massaan.” (Hiilesmaa 2015.)

Omassa työssään Hiilesmaa painottaa ennakkovalmistautumisen merkitystä. Hivenen yllättäen hän kuitenkin mainitsee, että pieni kiire tuotannossa saattaa joskus auttaa myös taiteellisesti paremman lopputuloksen löytämisessä. Eniten aikaa kuluu sessioissa usein kitaran särösaundien hakemiseen: Kiireen tunnetta saattaa aiheuttaa signaaliketjun monimutkaisuus. Sähkökytkentöjen maapotentiaaalierot ja balansoimattomaan instrumenttitasoiseen signaalitiehen indusoituvat sähkömagneettiset häiriöt (brummit) eivät usein sulaudu rockin saundiin. Teknologian kehitys on siis pyrkinessään ratkaisemaan ongelmia luonut samanaikaisesti uusia.

"... ehkä kolme päivää ollut pelkkää saundin hakemista... ja ollut ehkä kahdeksan vahvistinta. Ja sitten erilaisia kombinaatioita, esimerkiksi sillä tavalla et on kolme vahvistinta molemmissa kaiuttimissa ja sitten niistä kolmesta on esimerkiksi yksi otettu vielä kahdella mikillä. Sit sulla on neljä mikkiä ja neljä kanavaa molemmilla puolilla. Päävahvistin on sama molemmilla puolilla ja sitten on yhdet bonusvahvistimet jotka on eri molemmilla puolilla, ja sitten on vielä sellaiset häröilyvahvistimet molemmissa kaiuttimissa, mitkä on nekin eri..." (Hiilesmaa 2015.)

Monimutkaisen säröjärjestelmän hallinta saattaa joskus olla haasteellista. Laitteiden soinnillinen ja sähkötekkinen vuorovaikutus saattaa joskus tuottaa summauksessa efektin, joka on kaikkea muuta kun se mitä lähdettiin hakemaan. Silloin pitää päästää irti oletusarvoista ja siirtyä intuitiivisen työskentelyn tilaan. Saundi voi myös johdatella tekijät oletusarvojen vastaisiin sovituksellisiin ratkaisuihin.

"...mut se on samalla äärimmäisen hauskaa. Se on vähän kuin näkis unta, sillä tavalla et sä tiedä yhtään mitä tapahtuu." "Tapahtuu vaan kaikkee tosi selittämätöntä ja outoo, ja sit sä muutut matkustajaksi siinä. Parhaimmillaan siihen on mukava heittäytyä." (Hiilesmaa 2015.)

Intuitiivista heittäytymistä vaaditaan myös särökitaran soinnillisten lisäominaisuuksien hallinnassa. Fyysisellä äänenpaineellakin on merkitystä:

"Joka kerta kun ollaan nähty se vaiva et mennään luurit päässä sinne volumehelvettiin (vahvistimien kanssa samaan tilaan), ja kitaristi joutuu olemaan sen viikon siellä kitaransa kanssa - et suoraan piuha vaan kitarasta säröön ja näin - niin lopputulos on aina helvetisti vakuuttavampi." (Hiilesmaa 2015.)

Särön mahdollistamien soittotekniikoiden, kuten feedbackin, hallinta vaatii muusikolta myös erilaista fyysistä panostusta kuin puhtaammalla saundilla operointi. Toisinaan äänitystilanne saattaa olla ensimmäinen kerta kun muusikko pääsee kokeilemaan särösaundin ja suurten äänenpaineiden soinnillisia ulottuvuuksia. Tällöin tuottaja pääsee hyödyntämään pedagogista osaamistaan. Hiilesmaa korostaakin kitaransoiton kineettistä puolta puhuessaan feedback-efektin hallinnasta.

"Mä mietin et miten Hendrix liikkuu niissä videoissa, niin mä rupeen ite liikkuun samalla lailla. Sit se alkaa jotenkin löytymään sieltä." (Hiilesmaa 2015.)

3.2.4 Muusikko / säveltäjä Jarmo Saari

Haastatelluista selkeimmin taiteilijaksi profiloitui Jarmo Saari. Hänen erottui joukosta myös musiikillisen taustansa laaja-alaisuudella. Se kattaa lähes koko länsimaisen musiikin kirjon, klassisesta jazzin kautta rockiin ja elektroniseen pop-musiikkiin. Musiikillista näkemystä syventää pitkä koulutustausta. Hän on opiskellut klassisen musiikin kontekstissa mm. selloa, pasuunaa ja kuorolaulua. Afroamerikkalaisen musiikkitradition puolella hän on valmistunut Jazzsävellyksen maisteriksi Sibelius-Akatemiasta. Saaren työkuvaan kuuluvat sekä vierailut muusikon asemassa eri projekteissa että johtavassa asemassa työskentely hänen omaa nimeään kantavissa orkesterissa. Ammatillinen rooli on vaihdellut pääasiassa säveltäjän ja muusikon välillä.

Saari tunnistaa toimenkuvastaan jollain tasolla kaikki Hennionin ammatilliset moodit: käsityöläinen, freelancer ja taiteilija. Käytännön tasolla hän kokee olevansa käsityöläinen. Yrittäjämoodi korostuu työn taloudellisesta puolesta keskusteltaessa. Muissa ammatillisissa tilanteissa nousee esiin vahva taiteilijaidentiteetti ja pyrkimys luovien omaperäisten ratkaisujen löytämiseen.

"Kun sä sanoit tuon sanan 'käsityöläinen', niin se resonoi mussa voimakkaasti. Mä koen et vaik mä en tekis varsinaisesti käsin, niin musta muusikkous, johon mulla automaattisesti liittyy myös säveltäminen ja soittaminen ja tallentaminen ja roudaaminen. Mun mielestä ne on kaikki sellaisia käsityöläisammatteja, että mä olen ainakin omassa arjessa käärinyt siitä pois sellaisen mystisen verhon, että se olisi jotenkin kauheen inspiraatiota vaativaa... Freelancer- sana ehdottomasti pätee muhun, eli sikäli mä olen varmaan jollain tapaa yrittäjä, mut mulla ei ole esimerkiksi ole toiminimeä eikä firmaa... Se liittyy ehkä siihen, että kyllä suurimmaksi osaksi se mitä mä teen on aika riippumatonta ja myöskin marginaalista." (Saari 2015.)

Saaren lähestymistapa musiikin tekemiseen on voimakkaasti sidoksissa hänen omaan persoonalliseen näkemykseensä. Taiteilijaidentiteetti painottuu myös säestystehtävistä keskusteltaessa. Hän myöntää olevansa välillä aggressiivinenkin puolustaessaan omakohtaisena kokemiansa töitä. Toisaalta hän myös painottaa hänen omalla nimellään toimivissa kokoonpanoissa soittavien muusikoiden persoonan tärkeyttä. Ihminen voi olla jopa instrumenttia tärkeämpi

sovituksellinen elementti.

”Se ei ole samantekevää kuka se ihminen on siinä. Joskus ihminen on jopa tärkeämpi kuin se instrumentti mitä se soittaa. Et jos joku tyyppi on riittävän nasta ja se soittaa huuliharppua, niin sit on huuliharppu bändissä. Ei sille voi mitään.” (Saari 2015.)

Ryhmien sisäinen dynamiikka ja kokoonpanojen vaihtuvuus tuovat lisäväriä yksilölliseen luomisprosessiin.

”Se on tosi luontevaa että syntyy uteliaisuus ja kuherruskuukausi tiettyjen ihmisten ja energioiden kanssa. Mun mielestä luovassa työssä se on tosi arvokasta, että tekee ryhmässä, tekee yksin, oivaltaa jotain, tuo sen siihen ryhmään, tekee jonkun toisen ryhmän kanssa ja tutkii sitä mallia.” (Saari 2015.)

Lähestymistavan valinta tapahtuu Saaren työkuvassa yleensä oman intuition perustalta. Tavoitteena on haastaa itsensä ja muut luomisprosessiin osallistuvat kokeilemaan oman musiikillisen käsittelykyvyn rajoja. Turvallisuusvyöhykkeeltä pyritään pois myös saundeissa. Omissa projekteissaan hän saattaa ottaa tavoitteeksi sen, että välttää kategorisesti tavanomaisten soinnillisten ratkaisuiden tekemistä.

”Mua kiinnostaa semmoinen tietynlainen yllätyksellisyys. Et siinä ei olisi kyse siitä, että mä teen sen mitä mun odotetaan tekevän. Entäs jos se mitä mun odotetaan tekevän olisikin se, että mä teen jotain yllättävää tai omaperäistä? Se olis kaikkein siisteintä... Sit mä saatan haluta tehdä levyn, missä dogmana on esimerkiksi se, että tässä soitetaan pelkästään sähkökitaraa, mutta se ei saa kuulostaa sähkökitaralta. Se on leikki, peli jossa on säännöt. Ja sit mä voin ite määritellä kuinka ankara mä oon itelleni.” (Saari 2015.)

Esteettisesti Saari tunnustautuu kollaasitekniikan ystäväksi. Soinnillinen realismi ja abstraktimpi ilmaisu käyvät vuoropuhelua hänen töissään. Hän tekee kuitenkin selkeän eron äänitteen ja elävän musiikkiesityksen välille. Luomisprosessin kannalta on tärkeää että on olemassa dogmeja. Vielä tärkeämpää on mahdollisuus niiden rikkomiseen.

”Mä olen aina rakastanut sitä jos ääntä manipuloidaan. Mä tykkään tosi paljon konkreettisista äänistä mitä mä kuulen: ratapihan äänet, lintujen laulu, puro. Mutta silloin kun mä kiinnitän niihin erityistä huomiota, ja saan niistä enemmän kiksejä, niin ne on mulle musiikin kaltaista

raaka-ainetta.... Ei ole olemassa mitään pyhää. Se (tallenne) on väistämättä vääristymä. Ja kun se ei ole live, niin ihan sama mitä sille tekee kunhan se kuulostaa sairaan mielenkiintoiselta... Mä pyrin sellaiseen moniulotteisuuteen, et on asioita jotka on lähellä, asioita mitkä on kaukana. Konkreettisia asioita ja abstrakteja asioita. Se on ehkä mun estetiikan syvin ja hartain olemus. Ja sit välillä mä kyllästyn siihen ja haluunkin tehdä ankaraa, raakaa, dokumentaristista, mitä vaan. Mutta mä hyvin helposti kallistun, ja kellahdan, ja löydän itseni tekemästä jotain sellaista mikä on vähän surrealistista ja vähän mystistä.” (Saari 2015.)

Teknologiaan ja äänittämiseen Saari on tutustunut Otto Romanowskin johdolla Espoon musiikkiopiston elektronisen musiikin studiossa. Hän koki että kokeilevan asenteen omaksuminen studiotyöskentelyyn jo varhaisessa vaiheessa, on vapauttanut hänen työskentelyänsä studioympäristöissä. Hän kokee olevansa muusikkona ja säveltäjänä riippuvainen teknologiasta. Hän myös painottaa sähkökitaristin muusikkoidentiteetin syntymistä laitteiston ja sen tuottaman saundin kautta.

”Muusikkona ja säveltäjänä oon riippuvainen näistä laitteista. Oli se sit kitara tai joku hörpötin, tai vahvistin. Mun mielestä sähkökitaristi on loistava esimerkki siitä, että siinä on riippuvainen tosi monista asioista ennen kuin se kuuli ja kuulee ääntäkään... Identiteetti kitaristina syntyy tavallaan kitaran ja piuhan ja efektien välityksellä, matkalla sinne vahvistimeen josta se kuullaan. Ja sit sen jälkeenkin on niitä prosesseja jossa se voi vielä muuttua.” (Saari 2015.)

Jarmo Saaren kiinnostus soinnin elektroakustisten prosessien tutkimiseen juontaa juurensa klassisen musiikin intonaatioharjoituksiin.

”Ja sen takia kiinnitän siihen huomiota, et mulla on myös se historia et mä oon laulanut paljon pikkupoikana kuoroissa ja soittanut selloa ja pasuunaa - joissa kaikki ne vuodet - sitä äänenmuodostustahan siinä treenattiin. Sähkökitaristina mä koen että kaikki ne asiat joita siihen voi kiinnittää, ajaa sitä samaa asiaa kuin sellainen akustisen soittimen ilmaisun ja tulkinnan elinikäinen tutkimustyö.” (Saari 2015.)

Vaikka Saaren suhtautuminen teknologiaan on positiivinen ja kokeilunhaluinen, kokee hän kuitenkin äänitteen tuotantoprosessin tietyissä tilanteissa myös rajoittavan luovuutta ja ilmaisullista vapautta.

”Joskus kun on ne luurit päässä, niin sä aattelet: ‘Niin, et tää on nyt se otto. Tätä mä tuun kuuntelemaan koko loppuikäni.’ Ja silloin huomaa, et katoaa tavallaan se flow.” (Saari 2015.)

Teknologian rooli korostuu varsinkin suurissa tuotannoissa ja studioissa toimittaessa. Digitaalisen tuotantoympäristön aiheuttamat kuunteluongelmat, kuten latenssi, ja äänilähteiden soinnillista erottelua korostava tuotantometodi saattavat vaikeuttaa oman soiton kineettistä kokemista. Hän kokeekin olevansa omimmillaan pienimuotoisessa studioympäristössä ja toimivansa mieluiten ilman kuulokekuuntelua.

”Mut jos sitä säveltäjäjyyttä miettii ja äänitemaailmaa - ei niinkään keikkoja - niin musta tuntuu että se mun kaikista luontevin sävellyskeino – tavallaan se mun paletti tai pensseli – on jonkilainen kotistudio. Ei niinkään se, että mä meen johonkin isoon studioon, mulle lyödään luurit korvaan, ja sit mä meen veto-oven taakse styrkkareiden kanssa. Mä oon kuitenkin niin vähän tehnyt sessioita. Ja vaik mä menisin omankin bändin kanssa, niin mä vierastan sitä. Et mulla on esimerkiksi kitaristina tosi tärkeitä et se ampuu perseeseen se mun styrkkari. Jos mä oon eri huoneessa, niin tulee sellainen latenssi-impotenssi (heh).” (Saari 2015.)

Analogisen audion aikakaudella kasvaneiden sukupolvien fyysistä suhdetta äänitteeseen korosti tuotannon mahdollisuuksien rajallisuus ja tallennusformaattien konkreettisuus. Fyysinen tekeminen oli analogisessa äänensiirtoketjussa koko ajan läsnä sekä tuotannossa että kulutuksessa. Henkilökohtaista suhdetta äänitteisiin korosti se, että vinyyliäänitteissä tuotantoon liittyvä metadata oli koko ajan saatavilla. Hän myöntää myös kaipaavansa ajoittain analogisen äänenkäsittelyn konkreettisuutta.

”Se oli kanssa sitä sellaista hauskaa käsityöläisyyttä, kun aikanaan pääsi ekaa kertaa studioon... se oli vielä nauhanleikkuuta ja monikanavatouhua. Mä innostuin siitä että siinä oli se fyysinen puoli. Et sitä käännellään ja väännellään ja etsitään ja liimataan ja leikataan... Se on se mielikuva millä tavalla mä luulen et meidän sukupolven muusikot edelleen (ajattelee), et: ‘pyörii’... Ja toi sama liittyy just niihin harvoihin vinyyleihin mitä sitten pikku hiljaa oli varaa hankkia. Et se oli tosi tiukka se (budjetti), et jos mä tän hankin, niin sit noi jää hankkimatta. Niin kyllä niitä nuuhki ja luki niitä liner-noteseja, et tavallaan muistaa kaikki muusikot joka biisistä, kun niitä oli niin vähän. Ja sit sitä kuunteli ihan järjettömän paljon. Jos esimerkiksi halus opetella jonkun biisin, niin se oli sen neulan kanssa duunaamista. Et sen takii se on näpeissä tavallaan se musa. Ja sitten esimerkiksi muistaa ensimmäisen levyn jonka teki, kun sen sai käteen. Et musta tuntuisi tosi oudolta, että olisi tavallaan se hillitön riemu

siitä että on platta kourassa, ja sitten olisikin tavallaan vaan se, että se on ladattavissa. Ja toi kaikki, se vaan väistämättä leimaa sitä omaa toimintaa, - ja sitten ehkä kitarismia ja instrumentalismia - että se on näpeissä.” (Saari 2015.)

3.3 Särön merkitykset

Äänitteellä esiintyvälle särölle annettu merkitys muuttuu kontekstin mukaan teknisestä virheestä, ilmaisuun liittyväksi tehokeinoksi ja viestinnän sisältöön liittyväksi elementiksi. Särön sisältöanalyysissä pisimmälle menee Tagg. Hän yhdistää kitaran särösaundin maskuliinisuuden representaatioihin, kuten parranajoon, moottoripyörän kiihdytysääneen, sodan ääniin ja itsetuhoiseen elämäntyylisiin. (Tagg 2011. [www.](#)) Jos säröefekti tulkitaan luonteeltaan maskuliiniseksi soinnilliseksi elementiksi, tulee väistämättä mieleen etsiä äänitteiltä myös feminiinejä ääniefektejä. Kay Dickinson esittää että seksuaalisuuden soinnilliset representaatiot äänitteillä eivät liity efekteihin itsessään, vaan niiden käyttötapaan. Naisäänen esitys äänitteillä on yleensä "luonnollinen". Voimakas efektointi, kuten viremanipulaatiot, voidaankin nähdä haasteena naisäänen autenttisuuden kokemukselle. (Dickinson 2001, 337.) Gay kiinnittää huomiota siihen, että tietyt soittimet ja sointivärit koetaan luonteeltaan maskuliinisiksi. Hän havaitsee tutkimuksessaan myös, että naiskitaristien suhtautumien teknologiaan ja etenkin säröntuotantoon on problemaattinen. (Gay 1998, 88.) Huolimatta pitkästä ja laajaa tunnustusta saaneesta urastaan rock muusikkona, kuvailee säröisestä bassosaundistaan tunnettu naismuusikko Kim Gordon itseänsä epämuusikoksi. Hän epäilee identifioitumisensa ennemminkin kuvataiteilijaksi johtuvan puutteellisesta musiikkikoulutuksesta. Teknologian ja soinnillisten kokeiluiden suhteen hän on kuitenkin ennakkoluuloton. Sonic Youth orkesterin jäsenenä maailmanmaineeseen noussut Gordon ilmaisee itseänsä nykyisessä yhtyeessään efektoidun signaaliketjun kautta kitaralla ja laululla improvisoiden. (Reyna 2016. [www.](#))

Haastatteleman äänitteiden tekijät olivat kaikki miehiä. Tämä heijastelee alalla vallitsevaa sukupuolijakaumaa. Heidän särölle antamansa merkitykset vaihtelivat sävyiltään kriittisestä myönteiseen heidän taiteellisen, teknologisen ja taloudellisen asemansa perusteella. Haastatelluista kriittisimmän näkökulman säröön esitti Mika Jussila. Hän rajaa sen tuottamisen selkeästi ulos masteroijan toimenkuvasta.

”Mut kyllähän se pääpiirteittäin on se, että koska mä en masteroinnissa tee enää mitään

saundia niin tavallaan se mulle tuleva source-saundi pitää pysyä yhtä hyvälaatuisena, eli mahdollisimman vähäsäröisenä lähteä tästä myös eteenpäin.” (Jussila 2015.)

Säröefektistä keskusteltaessa Jussila katsoo toimenkuvansa kannalta olennaisimmaksi tehtäväksi halutun ja ei-halutun särön eron tunnistamisen. Hän tekee myös selkeän eron digitaalisen ja analogisen särön välille. Masteroinnissa esiintyvistä ”saundin tekemisestä” hän mainitsee putkisaturaation lisäksi esimerkkinä myös signaaliuuntimien (analogi-digitaali) sisäänuloasteen ylikuormittamisen. Mahdollisuuksista huolimatta hän katsoo pääasialliseksi tehtäväkseen lisäsäröytymisen välttämisen.

”Kun mä puhun digitaalisäröstä niin mä tarkoitan vaan sitä klippaamista, eli jonkunlaista yliohjaamista, mikä tarkoittaa ritinää ja napsumista. Sehän (saundi) on oikeesti hyvin erilaista kun se, et jos mä ajan jonkun putkilaitteen särölle.” (Jussila 2015.)

Toista ääripäätä saundin muokkauksessa edusti Jarmo Saari. Tyylistä poikkeavien soinnillisten ratkaisujen käyttöä taiteellisenä ilmaisumuotona voidaan perustella myös kontrastien hakemisella ja karrikoinnilla.

”Jos mä esimerkiksi käytän kompressoria, niin se saattaa olla todella jyrkkä, koska muuten mä en nää syytä painaa sitä päälle. Et siinä on aika usein sellainen signature-ajatus. Se mitä mä toivon joltain efektiltä on että: ‘Efektoi mua, muuta jotain!’... Mä aina pyrin liioittelemaan sen mun idean. Se on vähän sama kuin tarinaa kertoessa, niin yrittää löytää ne oikeet sanat ja jossain tapauksessa jopa vähän liioitella, et saa sen statementin läpi. Mun mielestä musiikissa ja kommunikoinnissa, musiikkikommunikoinnissa, on kyse siitä, että sä teet niin kirkkaan statementin, missä on hyvät välimerkit ja kaikki semmoinen tarvittava. Ja sä lähetät sen ja sä oletat saat jonkilaisen, sä synnytät jonkunlaisen reaktion, impulssin ihmisessä, ehkä jopa konfliktin.” (Saari 2015.)

Myös Hiilesmaa saattaa käyttää soinnillista muokkausta ilmaisullisiin tarkoituksiin. Tämäkin näkökulman taustalla on mielenkiintoisten soinnillisten kontrastien hakeminen.

”Säröpörinä voi olla taideteos jo itsessään, ihan ongelmitta... Jos mietit pelkkää siniaaltoja, niin mä veikkaan että se ei olisi yhtä iso menestys taideteoksena kuin joku fuzzipörinä.” (Hiilesmaa 2015.)

Särön määrittelyn kompleksisuus nousee esiin vertailtaessa signaalikäsittelyn ja estetiikan särökäsitteitä. Signaalinkäsittelyssä säröä on, jos ketjuun sisään menevän ja sieltä ulos tulevan signaalin välillä on eroa. Hemmi rajaa lievän dynamiikan manipuloinnin ja tilaprosessoinnin pois säröstä. Selkeitä särön muotoja ovat hänen mielestään ainakin lähtösignaaliin lisätyt harmoniset kerrannaiset ja signaalihiippujen manipulointi.

”Joo, eihän me esimerkiksi me puhuta (säröstä) jos me lisätään kaikua, tai jos lisätään viive, tai kompressoidaan... Kyllä yleensä ihmiset mieltää sen särön siihen että siihen lisätään harmonista kontenttia tai niitä transientteja käsitellään tavalla tai toisella.” (Hemmi 2015.)

Hiilesmaa esitti myös hyvin konkreettisen vertauskuvan särön vaikutukselle. Ilmaisujen fyysisyys saattaa johtua hänen pitkästä erityiskokemuksestaan särösaundien tuottajana. Hän on tottunut kuvailemaan ja verbalisoimaan säröön liittyviä ilmiöitä myös alan teknisestä diskurssista tietämättömille.

”Mun mielestä se voi olla verrattavissa vaikkapa jopa alkoholiin. Sehän voi olla myöskin uhka tai mahdollisuus. Et jos juot liikaa niin sä sammut. Sä oot päässyt saatille, ja sammut sinne ovelle, ja mimmi menee yksin sisään. Mut sit toisaalta sä tarviit sen rohkaisuryypyn et sä pääset saatille.” (Hiilesmaa 2015.)

Hiilesmaa toi esiin myös saundiin liittymättömän särön käyttötarkoituksen, puutteellisen soittotaidon kompensaation. Toisaalta särösaundi asettaa myös vaatimuksia muusikon soittotaidolle ja omaksumiskyvylle. Särö saattaa personoitua soittajan mukaan, mutta se myös vaatii soittajalta persoonallisuutta.

”Hyvä särö edellyttää mun mielestä myös sellaisen särmikkään soittajan. Et jos on sellainen pullamössötyyppi ja särö, niin mikään ei oo niin puuduttavaa. Et vetää sit sellaista keskinkertaista riffiä (‘dy-dy-dy-dii...’) säröllä. Jotenkin se omaperäisyys loistaa poissaolollaan.” (Hiilesmaa 2015.)

Särön ja soittajan identiteetin välisestä yhteydestä voidaan esimerkiksi nostaa muusikkoja joiden persoonallisesta särönkäytöstä on tullut lähes universaaleja käsitteitä, särön metaforia.

”(Muusikoilla) on olemassa tällaisia työnimiä asioille... Musta tää on hyvin kiinnostavaa, että missä tahansa sessiossa, kuka tahansa voi sanoa että voisko tähän saada vähän lisää Tom

Waitsia, niin kaikki tietää heti mitä se tarkoittaa: kulmikkautta, rosoa... Se tarkoittaa sitä, että Tom Waits on jonkinlainen esteettinen universumi. Ja kaikille se kuitenkin väistämättä tarkoittaa vähän eri asiaa. Et kuka nyt omat tomwaitsinsa on sitten opiskellut. Ja silti, kukaan ei kysy: 'Ai mitä sä tarkoitat?', vaan se on päivän selvää." (Saari 2015.)

Soittajan persoonalliseen sointipalettiin liittyvää tyypittelyä voidaan käyttää apuna musiikkityylillisten raja-aitojen yli hypittäessä.

"Se sana voi olla... just joku 'Edge'. On olemassa semmoisia taikasanoja. Tai sitten 'kasari'. Niillähän sit mennään. Ja vaikka mä en leimallisesti olisi... puhtaasti jonkun tietyn tyyppinen muusikko, niin ihan noita samoja sanoja käytetään joka puolella missä mä oon päässyt toimimaan." (Saari 2015.)

"Esteettistä universumia" voidaan käyttää myös siirryttäessä pois musiikillisesta sointipaletista äänimaisemaan. Säröä voi käyttää myös akustisten mittasuhteiden vääristämiseen. Voimakkain säröefekti saavutetaan muokattaessa jonkun sellaisen äänilähteen saundia jonka äänite-estetiikkaan särö ei kuulu.

"Tuli tuosta (Tom) Waitsista mieleen et jos halua sellaista pelottavinta säröä, niin se ei ainakaan kitaralla onnistu. Mun mielestä jos laittaa vaikka tästä nyt ulos, stereoparin tosta ikkunasta, ja sataa vettä. Ja sitten alat nostaan gainia sillai sata dB:tä. Silloin alkaa kuulostaa todella pelottavalta. Tai sellainen huone missä on tällainen vähän paska akustiikka, niin siihen kun avaa sitä gainia niin paljon että sitä säröä alkaa tulla yläsävelsarjoja, niin alkaa löytyyn kaikkea. Et jos kattoo tosta mikroskoopilla tohon, niin se näyttää ihan muulta kuin mitä tästä näkyy. (Hiilesmaa, 2015.)

Äänitteiden toistuvan kuuntelun kautta muodostuneet soinnilliset metaforat ovat populaarikulttuurin yleistä sanastoa Saari huomauttaa että soinnillista sanastoa on myös popin ulkopuolella. Hän huomioi myös metaforien taipumusta karrikointiin. Muistikuva saundista saattaa saada myös kultareunukset.

"Se voi liittyä jazz-fraseologiaan, se voi liittyä fraseeraukseen ja saundeihin... Oon huomannut, että kun jotkut tiettyt saundit on tarttuneet siihen omaan estetiikkaan, niin niitä saattaa leimata semmoinen hauska överiys. Et mikä on se rockabilly-saundi, niin mun päässä

se on tosi paljon överimpi, kun sit jos mä kaivaisin sen c-kasetin missä on se Gene Vincentin bändin levy, niin ehkä se ei ole niin härö kuin se mun mielikuva on.” (Saari 2015.)

3.3.1 Särö ja teknologia

Teknologian näkökulmasta särö on joko ongelma tai hyödyllinen työkalu. Risto Hemmi tunnistaa signaalitien analogiaikakaudelle tyypillisten artefaktien syntyminen, kuten särön muodostumisen, monivaiheisena prosessina.

”Ennenhän (tallennusformaatin) taajuuskaista oli rajoitettu ylhäältä ja alhaalta. Ja muuntajia oli aina signaalitiellä paljon. Nauha teki myös aaltomuotokompressiota. Eli ne kaikki (muutokset) summautuivat yhteen ja siitä tuli tahtomattakin tietty elementti siihen saundiin.” (Hemmi 2015.)

Hän kertoo kuitenkin hyödyntävänsä säröä mm. matalataajuisten instrumenttien erottelun parantamisessa. Jos bassolinja pitää saada kuulumaan miksaustilanteessa myös ylemmillä taajuuskaistoilla, voidaan erottelua parantaa lisäämällä signaaliin harmonisia kerrannaisia. Tällä efektillä voidaan myös kompensoida oletettujen kuuntelu-olosuhteiden puutteellista taajuuskaistaa.

”Säröhän sitten tietysti rakentaa botnen sillä tavalla, että sä saat hyvän kuvan siitä botnesta - kun sulla on oikee määrä säröä siellä - vaikka sä kuuntelisit sitä tosta (viittaa kannettavaan tietokoneeseen). Jos se miksaus on hyvin tehty, niin sä pystyt seuraamaan sieltä bassolinjaa vaikka sä et niitä basson perustaajuuksia kuulekaan.” (Hemmi 2015.)

Teknologian kehityksen ja äänite-estetiikan välisestä suhteesta Hemmi tuntuu olevan samoilla linjoilla Katzin kanssa. Kun teknologia tekee laitteista ja prosesseista vanhentuneita, alkaa niiden aiheuttamien artefaktien kaipuu. Katzin nimeämä teknostalgia on siis hänen mielestään yksi mahdollinen syy säröefektin käyttöön äänitteellä. Hän näkee myös äänite-estetiikan vaikutuksen teknologiaan. Mallinnusteknologian käyttäminen digitaalisessa toimintaympäristössä vanhojen analogiprosessien aiheuttaminen artefaktien tuottamiseen, on tästä selkeä esimerkki.

”Mutta siinähän on käynyt just niin että kun on siirrytty siihen että kun särö vähenee ja vähenee, niin sit tullaan jossain välissä siihen pisteeseen että sitä säröä pitää sitten ruveta jo

lisäämään, tavalla tai toisella. Muuten siinä äänitteessä ei ole sitä tunnelmaa - sitä mitä sä oikeasti haluat - mitä sun korva kaipa... Ne on aika hyviä esimerkiksi nuo nauhamallinnusplugarit. Muutamat niistä on todella loistavia. (Hemmi 2015.)

Erona analogisen ja nykypäivän digitaalisessa ympäristössä tapahtuvaan nauhasaturaation välillä Hemmi mainitsee nykyisten järjestelmien mahdollistaman paremman kontrollin efektin laatuun. Signaaliketjun tuottamien artefaktien parempi hallittavuus digitaalisessa ympäristössä on tehnyt aikaisemmin epämusikaaliseksi hälyksi tulkittavista äänistä hyväksyttäviä ja käyttökelpoisia efektejä äänitteellä. Myös kohina on muodostunut käyttökelpoiseksi soinnilliseksi elementiksi. Tavoitteena ei välttämättä ole pelkkä nostalgia

”Ja nykytekniikkahan tietysti luo siihen mahdollisuuden, että sä voit pitää esimerkiksi haluamasi elementit täysin säröttömänä ja kohinattomana, mutta sitten tarvittaessa lisätä niitä. Ennenhän se oli niin, että kun sä äänitit, niin sitä tuli sen verran kun tuli ja se ei ollut hallittavissa... Nykyään jotkut käyttää kohinaa - ja lisää kohinaa tahallisesti - koska se kuulostaa heidän mielestä hyvältä. Nykyään se on hallittavissa.” (Hemmi 2015.)

Matka uuden teknologian haltuun ottamisesta, esteettisten tehokeinojen hallinnan kautta teknostalgiaan, kulkee yrityksen ja erehdyksen kautta. Tutustuminen säröön ja sen teknologiaan tapahtuu usein puutteellisen signaaliketjun tai osaamattomuuden kautta. Siirtyminen teknisen virheen välttelystä taiteelliseen ilmaisupalettiin vaatii toistoja ja sulattelua.

”Se särö oli ihan ensimmäinen asia mikä tuli vastaan ekoissa tallennuksissa. Eliikkä kun c-kasettimankalla äänitettiin, sillä mankan omalla mikillä bändiä - niin kaikkihan tietää sen miltä se kuulostaa - elikkä se on tosi ruvella lähtökohtaisesti se saundi. Ja sit siitä se oikeastaan alkoi, et siirrettiin mankkaa kauemmas ja volumea soittimista hiljemmalle... Sitten toisaalta jälkikäteen on ajatellut, et mikään ei rokkaa niin hyvin kuin sellainen monomankka mikä on pikkusen ruvella... Siitähän tulee sellainen tosi mukaansatempaava, semmoinen pakokauhunomainen. Siinä on valtavasti sitä latinkia ja energiaa joka purkautuu. Säröstä tulee kyllä sitä semmoista imua.” (Hiilesmaa 2015.)

Hiilesmaa on särön teknologiassa kaikkiruokainen. Myös hän näkee digitaalisen laitteiston edut, mutta painottaa että vanhat puutteelliset laitteet ja tuotantometoditkin voivat joskus puolustaa paikkaansa. Niiden avulla tilanteeseen parhaiten soveltuvan särön löytäminen saattaa tapahtua helpommin. Rumpujen säröttämisessä hän suosii analogitekniikkaa. Puutteistaan huolimatta se

helpottaa omaperäisten soinnillisten ratkaisujen löytämistä. Analogisessa tuotannossa jälki on usein lopullista. Olennaiset soinnilliset ratkaisut pitää tehdä jo äänitysvaiheessa. Digitaalisen järjestelmän eduiksi hän laskee nopeuden. Haittapuolena on taas soinnillisten ratkaisujen standardoituminen.

”Mut sitten arkisessa miksausympäristössä esimerkiksi joku Sans-Amp, niin siitähän saa helposti sellaista, et: ‘Nyt täs on säröefekti.’ Mut jos haluaa muhkeuttaa särön avulla sitä itse saundia, niin sitten ehkä just jollain Lo-Fi:lla, et saa sellaista kulmaa siihen. Tietynlaista rytmisyyttä ehkä lisää, kiinteyttä tai sellaista. Ja sitten Amp Farmilla... eli loppupeleissä erittäin tylsiä vaihtoehtoja. Mikään ei ole niin tylsää kuin se, että laitat Sans-Ampin rumpuihin.” (Hiilesmaa 2015.)

Masteroinnin kannalta äänituotannon digitalisoituminen ei tapahtunut aivan kivuttomasti. Alkuvaiheessa digitaalinen äänitys- ja miksausprosessi saattoivat aiheuttaa ongelmia masteroinnissa: Myös miksaajien työtavat joutuivat uuden teknologian myötä tarkempaan tarkasteluun. Samanaikaisesti yleistynyt voimakas taajuuskompressointi ja brickwall-limitointi aiheuttivat harmaita hapsia masteroijalle.

”Nyt en ole pitkään aikaan törmännyt, mutta kymmenen vuotta takaperin se (digitaalisärö) oli oikeasti ihan mielettömän iso ongelma... Sit kun mä rupesin näiltä miksaajilta tenttaamaan, että mitä sä teet eri tavalla kun muut, kun sun miksaukses menee heti ihan muroiks? Vaikka mä en edes prosessoisi niitä niin ne on jo muroina, ja miks jonkun toisen ei mene? Sieltä löytyi yksi yhdistävä tekijä ja se oli tää Aphexin Dominator.” (Jussila 2015.)

Miksausvaiheessa tapahtuvan dynamiikkaprocessoinnin lisääntyminen nopeutti prosesseja, mutta se samalla se saattoi myös lisätä miksauksiin päätynyttä epätarkoituksenmukaista säröä. Tämä tuntui masteroinnissa lisääntyneenä särökomponenttien ja niiden aiheuttajien metsästyksenä. Tiukalla taajuuskompressoinnilla oli särön lisäksi myös toinen varjopuoli. Jos laitteiden käyttö oli ollut huolimattomaa, ja äänitiedoston kaikki dynamiikka ja taajuuskaista olivat tukossa, ei masteroinnissa ollut enää paljon tehtävissä äänenlaadun parantamiseksi. Teknologian kehitys siis vähensi välillisesti mahdollisuuksia masteroinnissa.

”Toinen laite, mitä mä oon sanonut, että jos asia mitä mä haluaisin että ei olisi koskaan keksitty, mun duunin kannalta, on TC:n (TC Electronic) Finalizer. Se on tuhonnut paljon originaalimiksausksia. Varsinkin semiprot pikkustudiot huomasivat aika äkkiä että: ‘Tää on paljon kansainvälisemmän kuuloinen tää mun mix kun mä paan tosta vaan Finalizerista ton

yhden.... mä vaan paan ton normalize', ja ihan painajainen. Kymmeniä levyjä saundais tänä päivänä paremmalta kun se olisi jätetty miksauksesta veke." (Jussila 2015.)

Rockissa teknologia on osa estetiikkaa. Säröä tuottavan laitteiston on oltava sopusoinnussa musiikkityylin ja soittajan identiteetin kanssa. Kaupan hyllyltä ei löydy riittävän omaperäisiä ratkaisuja. Soittajan omakohtainen perehtyminen teknologiaan, ja leimautuminen säröä tuottavaan laitteistonsa, lisää muusikon autenttisuuden auraa. Rujous on katsojan silmässä.

"Kyl mun mielestä jaloimmillaan nämä fuzzit ja muut on just niitä vanhoja tai ite rakennettuja, tai jotain outoja yhdistelmiä erilaisten vahvistimien ja kaappien kanssa. Mun mielestä se on vähän semmoista maksettua seksiä, tai maksettu riski, että sä ostat vaan jonku fuzzin: 'Nyt pannaan härski saundi!' Et sä voi ostaa jotain oikeasti härskiä suoraan kaupasta. Siellähän kaikki myydään ennen parasta ennen päivää. Härski tarkoittaa sitä, et se pizza on unohtunut sateeseen, tai keittiön pöydälle mädäntymään vähäksi aikaa, niin sen jälkeen se on oikeasti härski. Et on niinku... real thing." (Hiilesmaa 2015.)

Joskus omaperäiset ratkaisut saattavat syntyä tarkoituksenmukaisen laitteiston puuttumisen kautta. Jos säröä ei ole saatavilla, niin sitä tehdään. Tämä saattaa johtaa tilanteeseen jossa laitteita käytetään täysin suunnitellun käyttötarkoituksensa vastaisesti. Saari tukee Korvenpään ajatusta innovaatioiden diffuusiosta. Hän nostaa nuoruusvuosiltaan esiin tilanteen, jossa puhtaan signaalin välittämiseen suunniteltua laitetta käytettiin särön tuottamiseen.

"Siis tää, just meidän ikäisten sukupolvi. Mä tiedän muitakin kitaristeja kuin itseni, jotka esimerkiksi saattoi laittaa kitaran Sony Walkmanin line inputtiin ja sitten laittaa rec/play-tilaan sen värkin. Ja sitten äänitysvola täysille. Sen laitteen tarkoitus oli tallentaa jotain asioita, ja sit se mihin mä käytin sitä oli särön aikaansaamiseen. Jos siinä oli line out, niin se oli mun säröspedu. Tai sitten mä saatoin laittaa korvalapun lähelle mikrofonia, et sit korvalapusta tuli se säröinen saundi sinne mikrofoniin. Se on mun mielestä todella hauskaa – tavallaan afrikkalainen metodi – et joku asia joka on pyritty tekemään virheettömäksi johonkin yhteen tarkoitukseen, niin sit se hyödynnetään jossain toisessa yhteydessä täysin väärinkäyttäen. Tavallaan et: 'Älä tee näin - tee näin'." (Saari 2015.)

Myös Hiilesmaa kertoo hyödyntävänsä epäkonventionaalisia tallennusmetodeja ja niiden tuottamia särökomponentteja. Käyttämällä osin analogista signaaliketjua, hän pyrkii välttämään digitaalisessa ympäristössä helposti tapahtuvaa toimintatapojen standardisoitumista.

"... ja sittenhän sitä on esimerkiksi joissain sessioissa äänittänyt rumpuja myös c-kasetille siinä mukana ja sit siirtänyt sitä (digitaaliselle moniraidalle). Mä ajattelen sitä kompurana, mutta todellisuudessa se on varmaankin se särö." (Hiilesmaa 2015.)

Joskus edellisen sukupolven kuluttajaelektroniikan kautta haetaan tietyn aikakauden autenttista saundia. Toisinaan taas syy saattaa olla vanhan laitteen nostalgia-arvo. Kummassakin tapauksessa suurin syy poikkeuksellisen metodin käyttöön on omaperäisten ratkaisuiden hakeminen. Paluu vanhan laitteiston käyttöön, ja digitaalisen signaaliketjun ulkopuoleisten laitteiden käyttöön, voi toimia myös tuotannollisena tehokeinona.

"Olikohan siinä joku kaksyt vuotta väliä (edellisestä c-kasettiäänityksestä) ja sit sen jälkeen alkoi uudestaan. Mä oon ostanut pari c-kasettimankkaa nyt ihan viiden vuoden sisällä. Ja sitten oon äänittänyt jotain synia niihin, ja skittasooloja. Ja sitten esimerkiksi HIMin yks uusi sinkkubiisi alkaa ihan sellaisella skittaintrolla. Se on nimenomaan äänitetty sillä tavalla, että kitarasta meni suoraan piuha c-kasettimankkaan. Osittain siihen on ajanut myös se että nykyään kaikilla on esimerkiksi Pro Toolsissa samat työkalut: plugarit, instrumentit, efektit, toisin kuin ennen. Ennenhän oli aina silleen et piti lainata joltain joku laite, koska sillä oli se syna, tai sillä oli se kompura, tai se mikki tai joku. Mut nykyään kaikilla on periaatteessa samat työkalut, niin se mielenkiintoisuus on tavallaan sen boksen ulkopuolella." (Hiilesmaa 2015.)

Vaikka Hiilesmaa puhuu analogisen särön teknologian autenttisuudesta, ei hän silti sulje pois digitaalisen mallinnusteknologian käyttöä. Hän ei halua perustella sen käyttöä pelkästään tuotannollis-taloudellisella näkökulmalla. Vaivalla työstettyjen soinnillisten artefaktien kierrätykseen voi olla myös taiteellisia perusteita:

"Oon kyllä ite kiinnostunut siitä Kemperistä sen takia että vastaisuudessa aion kyllä ottaa sormenjäljet, tai mikä se nyt onkaan, DNA:n, noista saundeista. En mitenkään duunia helpottaakseni, vaan sillä tavalla että ne on välillä tosi hierottuja ja tosi onnistuneita ja tosi hyviä, niin ne olis kyl ne olis kiva saada tallennettua, et niitä vois käyttää jossain muussakin yhteydessä." (Hiilesmaa 2015.)

Saari kytkee epäkonventionaaliset soinnilliset ja teknologiset ratkaisut taiteellisen luovan prosessin stimulointiin. Särön käytön motiivina saattaa siis olla itsensä motivointi.

”Ja sit kun mulla ei ole semmoista identiteettiä, että olen kitaristi - ja tämä on mun the kitara, ja tämä on se mun the vahvistin - niin mä saatan tosi liberaalisti ja spontaanisti ja vaikeasti perusteltavasti vaihdella niitä soittimia. Kun ei oo mitään yhtä totuutta. Ja sit kun ne musatkin vaihtelee ja niissä (äänitystilanteissa) on useasti se, että nyt kaivataan joku jännite, tai joku jännittävä tulokulma. Mä saatan sit vaan kellauttaa ne mun kamat joilla mä tulen siihen tilanteeseen ihan vaan sen takia, että katotaan mitä tää aiheuttaisi. Joskus se tarkoittaa, et sitä elektroniikkaa ja härveleitä on paljon. Joskus se on se, että yrittää vetää niin nihkeästi kun mahdollista. Ja aina se johtaa johonkin... Sit kun ite huomaa innostuvansa, niin siinä on aina se mahdollisuus, et joku muukin kokee sen kiinnostavana, eli hyvin itsekkäästi toimin.” (Saari 2015.)

3.3.2 Särö ja estetiikka

Särön käyttöä säätelee usein musiikkityylin äänitteellä vakiintunut estetiikka. Risto Hemmi liittää säröefektin rock-äänitteen autenttiseksi koettuun sointiin. Myös teknologian ja estetiikan yhteys on hänen mielestään rockissa selkeä. Hän mainitsee myös aiemmin häiriöiksi tulkittujen soinnillisten ilmiöiden muuttuneen merkityksen äänite-estetiikassa.

”No säröhän on aika olennainen osa rocksaundia... Silloin kun 50-luvulla alettiin tekemään rock-äänitteitä niin ne oli säröllä, haluttiinpa tai ei. Silloin se mielikuva siitä soundista - tai siis miten me mielletään miltä rockin pitää kuulostaa - niin siinä aina on ollut tavalla tai toisella sitä säröä ja kohinaakin. Kohina ei ehkä ole niin olennainen osa vaikka kyllä sekin joskus luo omaa tunnelmaa... Mut kyllähän tällöisten käyttö on lisääntynyt. Sitä säröä saatetaan panna runsaasti, tai sitten käytetään tällaisia lo-fi efektejä, että leikataan ylä- ja alapäättä pois ja pannaan sieltä sitten sitä säröä siihen, ja saadaan sitten musiikkiin tietynlaisia kontrasteja jotka joskus toimii todella hyvin.” (Hemmi 2015.)

Tyylien sisällä tapahtuu rekisterimuutoksia, jotka saattavat vaikuttaa säröefekteille annettuihin merkityksiin. Joskus säröllä haetaan kontrastia musiikkityylin vallitsevaan estetiikkaan. Toisinaan taas kontrastina voi toimia säröttömyys.

”Tietynlaiseen musiikkiin sopii sellainen todella vähäsäröinen, kuunnellaan nyt vielä tänäkin

päivänä joitain Steely Danin Donald Fagenin digitaaliäänityksiä joissa ei varmaan ole särön säröä, niin kyllähän ne kuulostaa hyvältä, mut ne sopii siihen musaan... Mutta kyllä taas jotkut äänitteet - ilman siis sitä että niissä olis tavalla tai toisella sitä säröä - saattaa kuulostaa siltä että se biisin tunne ei kuitenkaan oikein välity. Säröllä mä nyt tarkoitan sitä ettei nyt kaikkea panna fuzziksi mutta sitä harmonista kontenttia sitten lisätään tavalla tai toisella.... Kyllä se särö sopii tiettyihin asioihin jazzissakin tosi hyvin, mutta toisaalta taas, esimerkiksi nyt me tehtiin Mäkysen Tepon kaksi uusinta albumia sillai täysin ilman mitään (säröä) ja se lopputulos kuulostaa tosi hienolta. Ja vaikka se miksattiin vähän kuuskytluvun tyyliin - panoroinnit ja muut - mutta siinä korva ei ruvennut kaipaamaan sitä säröä”. (Hemmi 2015.)

Soinnillisen efektin merkityksen muutos tapahtuu kuluttajien ja tuottajien musiikillisten makutottumusten muutoksen kautta. Aluksi uusia teknisiä innovaatioita hyödynnetään kehittyvissä musiikkityyleissä ennakkoluulottomasti. Estetiikan kehityksen etulinjassa kulkevat etsijät ja kokeilijat. Sointien ja laitteiden käyttötapojen vakiintuessa efektien uutuudenviehätys kuitenkin katoaa. Alan standardiksi vakiintunutta sointia ei voi pitää enää uutena tai innovatiivisena. Äänitteillä yleistyessään ja jatkuvasti eri kanavien kautta toistuessaan shokeeraavakin efekti sulautuu aikakauden soinnilliseksi taustakuvaksi. Lopulta sille jää lähinnä viihdearvo.

”Ekat jotka käytti Suomessakin fuzzia, niin ne ovat myös käyttäneet sitä mehukkaimmin, koska ne on muutenkin sellaisia etsijöitä ja kokeilijoita. Ne tyypit jotka kokeilee uusia saundeja, ne myös kokeilee musiikillisesti uusia juttuja... Ja sit tulee tää hyökyaaltoporukka perässä jotka ottaa muitten saundit ja vähän muitten biisitkin ja pukeutuminen ja kaikki... perässähihtäjät.” (Hiilesmaa 2015.)

Toisaalta, jos tyylin vakiintuneista soinnillisista ihanteista poiketaan liian voimakkaasti, herää kysymys onko kyseessä tekninen vika vai tarkoituksellinen tuotannollinen ratkaisu. Tästä esimerkkinä Metallica-yhtyeen Death Magnetic-albumi, jossa käytettiin selkeästi yhtyeen totutusta tyylistä poikkeavaa säröä ja dynamiikkaprosessointia (Deruty 2011. www).

Myös Jarmo Saari rinnastaa särön vaikutukset voimakkaaseen dynamiikkaprosessointiin. Säröllä voidaan korostaa tai vaimentaa soiton alukkeita tai sointiaikaa. Kitaraa soitettaessa dynamiikan voimakas ekspansio tai kompressio aiheuttaa hänelle samankaltaisia musiikillisia mittasuhteita muuttavia tuntemuksia kuin säröefekti.

”Siinä pyritään joko pakkaamaan, tai ylikorostamaan. Just se tavallaan... et mitä jousisoittimelle tapahtuu kun sitä aletaan säröttämään, niin siihen tulee hartsia. Siihen tulee (‘khkh’) kihinää. Semmoiset asiat, mitkä on tavallaan suht pienessä roolissa ja joista pyritään jopa eroon barokki- tai kamarimusiikkiympäristössä, niin ne tulee ihan valtavaan tarkasteluun.” ”Kun mä soitan sillä niin kaikki mitä mä teen, joko liiskautuessaan tai jotenkin ylikorostuessaan, saa aikaan sellaisen hyökyaaltomaisen fiiliksen. Ja sit usein kun mä soitan, niin tajuun et tää ei oo säröllä, mutta täs on se sama kapina tässä saundissa, koska sitä manipuloidaan, sitä korostetaan ja sit se joutuu suurennuslasin alle tarkasteluun, jotenkin virheineen kaikkineen.” (Saari 2015.)

Erityisen haasteellista on säröefektin yhdistäminen sellaiseen soittimeen, jonka rakenne ei ole suunniteltu sähköistä vahvistusta ja efektointia silmällä pitäen. Tasapainoilu useamman musiikillisen viitekehyksen ja instrumenttien vakiintuneiden soinnillisten traditioiden välillä aiheuttaa haasteita oikean särön valinnassa. Ratkaisua voidaan hakea ottamalla soittotyyli, sointi ja sen tuottamisen teknologia kokonaan instrumentin vakiintuneen esteettisen ympäristön ulkopuolelta.

”Niillä oli ne sellot... kontaktimikit ja kaikilla samanlainen särö, joka kuulosti ihan kammottavalta... Kuvittele (‘kraah, kraah’), ei mitään ilmaa välissä. Et siinä ei voinut ainakaan puhua siitä Hendrix-efektistä. Se niitten soitto ei korreloinut millään tavalla siihen soundiin. Ja se oli sillä tavalla, et ne soitti niillä kuivilla sellosaundeilla ja sitten tarkkaamossa kuulosti aivan joltain muulta... Mä laitoin sinne loppupeleissä viisseiskan (Shure SM57) ja Ampfarmista sai hyvän särökontrollin. Mut siitä se lähti liikkeelle, tavallaan.” (Hiilesmaa 2015.)

Kahden musiikillisen kontekstin sointivalikoimien rajalla tasapainoilu saattaa olla myös muusikon kannalta antoisaa. Rajalla tapahtuva riskinotto tuottaa usein myös pysyvimmat esteettiset vaikutukset. Särösaundi saattaa tietyssä tilanteessa toimia jopa siltana kahden musiikillisen kontekstin välillä:

”Sitten kun kuunteli Prodigyä, tai kymmenen-viistoista vuotta aikaisemmin Beastie Boysiä, jotka rupes tunkemaan hiphoppiin särökitaraa, niin tajus että noi yrittää – mitä kitara on aina ollut - saada sitä johonkin sellaiseen ympäristöön missä se ei vaan vielä ole esitelty. Ja se kuulostaa räjähtäiseltä ja vaaralliselta vaan sen takia et se ei kuulu sinne... Niin, koska se (Jeff Beck) tekee sen niin väärin, tai niin korostetun karmaisevalla tavalla. Ja silloin se saavuttaa

jotain semmoista ennenkuulumatonta, mikä sit kuitenkin useimpien kitaristien korvaan saattaa kuulostaa et toi on jumalainen, paras ikinä. Mut se onkin sellainen (efekti) mikä ei ole mahdollinen laitteiden normaalikäytössä. Se on tosi hupaisaa. Must se on ihan hauskimpia esimerkkiä säröstä... Ja sitten kun sitä kuulee – esimerkiksi jos se soittaa vaikka jousiorkesterin säestyksellä - yhtäkkiä ne maailmat kohtaa - niin et siit ei tuu se semmonen: 'Hyi helvetti', heviskeba ja orkesteri-fiilis. Vaan sellainen et instrumentti kohtaa instrumentteja. Niin kuin ihmisääni... Se on kuin jonkun ihmisen oma ääni.” (Saari 2015.)

Tuottajan näkökulmasta maltti on usein särön kanssa valttia. Hiilesmaa nostaa esiin eräänlaisen soinnillisen porttiteorian. Voimakas saundi voi koukuttaa, mutta siitä vieroittautuminen saattaa olla hankalaa. Tuottajalle särö voikin olla riski.

”Se vaatii kylmäpäisyyttä, koska särö on hemmetin helppo laittaa lisää, mut sitä on hirveen vaikea ottaa pois. Se on vähän sama kuin volumen kanssa.” (Hiilesmaa 2015)

Taitelijan roolissa efektointiin ja teknologian käyttöön suhtaudutaan vapautuneemmin. Joskus riskinottaminen on ainoa tapa saada tuloksia aikaan.

”Teiniaikojen studiokokeiluissa... mä muistan kun kirjoissa sanottiin, että älä efektoi liikaa äänityshetkellä. Sä et saa sitä pois sieltä. Mä toimin kyllä just päinvastoin soittaessa ja äänittäessä... Jos saundin kuuluu olla märkä tai efektoitu, niin mä vien sen mielummin äärimmilleen ja kadun vaikka jälkeenpäin kuin oon varovainen.” (Saari 2015.)

Särön esteettinen voima on läsnä myös konserttitilanteissa. Jarmo Saari kokee särökitaran soinnin käytön rock-kontekstin ulkopuolella haastavana sekä muusikon että yleisön näkökulmasta. Tilaisuuden luonne vaikuttaa myös siihen minkälaista saundipalettia muusikko voi yleisölle esitellä.

”Me saatetaan myös improvisoida virsiä, joista me ollaan tehty aika hurjia sovituksia. Ja se on ihan pirun siistiä, koska kirkoissa on hieno akustiikka. Jengi on siellä hiljaa. Se on äärettömän palkitsevaa muusikolle, ja ne on päiväsaikaan usein ne keikat, tai seittemältä viimeistään. Kaikki kuuntelee. Ne biisit on sellaisia et ne on itelle tärkeitä, ihan kirkkoon kuulumattomalle, tunnustuksettomalle ihmiselle, niin silti. Siellä jos mä alan operoimaan sähkökitaran saundisanastolla, niin sen pitää olla äärimmäisen perusteltua ja tyylikästä. Yleisön ikäjakauma on sitä luokkaa, et niillä ei välttämättä ole mitään kontaktia sähkökitaraan soittimena. Ja lähes poikkeuksetta yksi ihminen - se on yleensä sellainen 60-70 vuotias mieshenkilö – tulee sen

keikan jälkeen sanomaan että: 'Enpä oo kyllä kuullut tommosta, sähkökitaraa soitettavan noin.' Ja se on mun mielestä kaikista siisteintä. Et... sanomatta sitä ääneen, se hyväksyy, että sähkökitara oli nyt alttarilla versioimassa virsiä noiden muiden 'normaalisoitimien' kanssa. Ja sit, et se toimii kirkkoakustiikassa siinä missä urut. Ja sit se samaan aikaan sanoo, että se hyväksyy jotenkin sen, että on se ihan kelpo soitin.”. (Saari 2015.)

Saaren häiriöäänille antamat merkitykset tuovat mieleen Nattiezin säveltäjäkuvauksen. Hän kuulee signaalitien tuottamat artefaktit potentiaalisina musiikillisina ja äänisuunnittelullisina elementteinä. (Saari 2015.)

”Se on ehkä ollut stressaavaa joskus sellainen virheettömän soinnin tavoittelu, ja sellaisten ottojen tekeminen missä kaikki inhimillinen instrumenttiin normaalisti liittyvä asia yritetään silputa pois häiritsemästä. Että pikemminkin - vaikkapa Solu-projektin tiimoilla - se teema on ollutkin se, että jos siellä on brummi, niin miltä se brummi kuulostaa jos sen laittaa kymmenen kertaa kovemmalle? Et saako siitä musiikillisen tai äänisuunnitteluteknisen lisäelementin? Tai just se, että kun piuha putoo vahingossa kitarasta niin siitä tulee räps, ni voiks mä tehdä siitä perkussiivisen äänen, jota mä käytän bassorummun omaisesti tässä kappaleessa? Tai voiks tästä suhinasta, kun mä liikuttelen mun rannetta pitkin kieliiä, niin tehdä wah-wah pedaalin kanssa tuulta muistuttavan saundin?

3.3.3 Särö ja talous

Risto Hemmi on joutunut Finnvoxilla studiopäällikön tehtävissään ottamaan taloudelliset näkökulmat huomioon, niin studiolaitteiden hankinnoissa kuin studiovuokria ja palveluita hinnoitellessaan. Hän korostaa että äänitetuotannossa taiteellinen, teknologinen ja taloudellinen näkökulma kulkevat käsi kädessä. Äänittäjän työn kannalta riittävän laadukas ja varmatoiminen laitteisto on hyvänlaatuisen tallenteen edellytys. Äänitetuottajan on otettava huomioon, että jos soinnilliset tavoitteet ovat korkealla, pitää teknisten ja taloudellistenkin resurssien olla kohdallaan. Digitaalinen teknologia on tuonut aiemmin hintavien ammattilaislaitteiden soinnillisia ominaisuuksia myös kohtuuhintaiseen kuluttajaluokkaan. Mallinnusteknologia on mahdollistanut myös laitteilla tuotettujen soinnillisten artefaktien kierrätyksen. Puhuessaan ammattinsa tuotannollisesta ja taiteellisesta moodista hän korostaa enemmän uuden teknologian luomia mahdollisuuksia kuin rajoituksia.

”Ja yleensä jos halutaan että se taiteellinen lopputulos olisi mahdollisimman korkea, niin silloin teknisten edellytyksien pitää olla kunnossa, että sulla on hyvät puitteet tehdä sitä hommaa. Laitteet toimii ja sä voit unohtaa tekniikan ja tehdä sitä taidetta.” (Hemmi 2015.)

Voimakas kansainvälistyminen on leimannut suomalaisen metalli- ja hardrock-musiikin viimeistä kahtakymmentä vuotta. Mika Jussilan mielestä kehitys on korostanut musiikkityylien merkitystä tuotantopalveluiden markkinoinnissa. Brändien ja talouden merkitys korostuu kansainvälisessä kilpailussa. Suomella on hyvä maine metallimaana. Merkittävä osa suomalaisista metallimenestyjistä on äänitetty, miksattu tai masteroitu Finnvoxissa. Jussila on törmännyt alan kansainvälisillä messuilla käsitteeseen ”Finnvox-saundi”. Ainakin masteroinnin osalta hän kiistää kyseisen ilmiön olemassaolon jyrkästi.

”Kyl mä voisin kuvitella että - miksaaja ja tuottaja - niillä on ominaisaundi, et Rick Rubin tekee just tollaista. Mä saatan tunnistaa sen levyltä, mut ethän sä voi masteroijaa tunnistaa.” (Jussila 2015.)

Leimautuminen tietyn musiikkityylin erikoisosaajaksi on siis markkinoinnin kannalta riski ainakin masteroijalle. Tuottajan, ainakin yrittäjä- tai taiteilijamoodissa työskentelevän, kannalta tilanne saattaa olla jopa päinvastainen. Ammattimaisiksi toimijoiksi profiloitumisen tärkeys yhdistää kuitenkin kaikkia ammatillisia moodeja. Masteroinnissa tämä asettaa vaatimuksia toimintatapojen lisäksi myös laitteistolle. Kansainvälistyminen näkyy ja kuuluu äänitteiden ja tuotantolaitteiston laatuvaatimusten korostumisena.

”Tää on myöskin sitä, että näytetään ulospäin täältä, että pro:t tekee näin. Et sit sä voit olla harrastelija ja avata sen läppäri ja tehdä sen kaikki siellä. Et halutaan erottua.”

Soinnillisissa vaatimuksissa hän ei juurikaan huomaa eroja eri maiden välillä toimiessaan. Eri musiikkigenrejen välillä niitä toki löytyy:

”Ja sit osalla on, varsinkin näillä spanski-trashbändeillä on just se, että: ‘Ei, kyl me halutaan et se tulee ihan täysii.’ Et siellä istuu vielä tosi tiukassa toi.” (Jussila 2015.)

Selkeimmin musiikkituotannon taloudellisen ja taiteellisen näkökulman vuorovaikutussuhteet to esiin Hiilesmaa. Hän huomioi särövalinnoissaan musiikillisen kontekstin lisäksi myös artistin

urakehityksen vaiheen ja taloudellisen riskinottokyvyn. Tämä tarkoittaa taloudellisen tuottajan, eli levy-yhtiön linjauksien huomioimista. Pääoman ja taiteellisen näkökulman yhteensovittaminen saattaa joskus olla haastavaa. Jos artistiin sijoitetaan paljon rahaa, tuntuu tämä myös parempina resursseina studiotyöskentelyssä. Tämä saattaa merkitä vapaampia käsiä äänitteen soinnin suhteen: Toisaalta, suuret investoinnit kasvattavat myös painetta myyvien hittisaundien tekemiseen. Omakustannetta tehtäessä saundeista päätetään ilman ison levy-yhtiön byrokratiaa. Haastavin tilanne onkin hänen mielestään vielä nimettömällä, isolle levymerkille pyrkivällä artistitulokkaalla.

”Siinä pitää myöskin peilata sitä hommaa sen bändin musatyylin kautta ja oikeastaan koko bändin uran kautta. Mihin päin ne on musiikillisesti matkalla? Mikä on riskinottokyky ja halu? Et jos on kaiken nähnyt ja tehnyt bändi, ja tosi hyviä biisejä, niin sittenhän sitä voi sitä riskiä ottaa enemmän sinne tuotanto, saundi ja säröpuolelle... Jos miettii jotain Madonnaa tai U2:sta, niin niittenhän on varmaan siisti tehdä levyä - tai Björk - kun voi tehdä ihan mitä vaan, et kun siellä on se musa, sit on se tuttu lauluääni ja sit loppu voi olla ihan pelkkää kokeilua. Kun taas sitten uusi artisti - ainakin näinä aikoina jos haluaa ison levy-yhtiön siihen kaveriksi - niin enpä usko että sellainen särön läpi vedetty moottorisaha heti ekassa biisissä tekee vaikutuksen majorin a&r:ään. Et kyl siinä pitää mennä sit sillai siistin särön avulla sisään, jos haluaa ruveta leikkimään isojen levy-yhtiöiden kanssa. Sitten taas jos tehdään do it yourself-pohjalta, niin sittenhän voi tehdä mitä mieltä.” (Hiilesmaa 2015.)

Saaren suhtautuminen musiikillisten, teknologian ja talouden vuorovaikutukseen tuntuu olevan haastatelluista idealistisin. Teknologian kehitys on kaksiteräinen miekka. Äänitetuotanto ja siihen käytetty teknologia on mahdollistanut musiikin laajamittaisen jakelun, mutta samalla myös kriisiyttänyt sen kokemista sekä yksilön että yhteisön tasolla. Talousnäkökulman liiallinen korostuminen tuotannossa saattaa häiritä äänitteen taiteellisen ja rituaalisen vaikutelman vaalimista.

”Jos ajatellaan mikä se musiikin tuhatvuotinen funktio on olla ihmisen arjessa ja elämässä viestinviejänä, tunteiden välittäjänä, rituaalina mukana, niin missään vaiheessa varmasti ihmiskunnan historiassa ei ole niin lyhyessä ajassa tapahtunut niin paljon isoja muutoksia, ja kriisejä, musiikin ja sen kuuntelemisen välillä kuin viime vuosina. Ja ehkä vielä jopa kiihtyvään tahtiin... Et jos musiikki oli häissä ja hautajaisissa ja uskonnollisissa rituaaleissa, niin se on hirveen selkeä. Ja musiikin ja tanssin ikaikainen liitto, se on selkeä. Mut sitten jos ruvetaan miettiä musiikkiteollisuutta ja kaupallisuutta ja äänitteitä, niin se on jotain ihan muuta. Ja silti sillä on se ikaikainen funktio, et kyl ihmiset nimenomaan tarvitsee sitä jouluun, ja hautajaisiin, ja rentoutumiseen.” (Saari 2015.)

Särön käyttö, tai käyttämättä jättäminen, on muusikkonäkökulmasta ensisijaisesti taiteellinen valinta. Taiteellisen ja taloudellisen näkökulman yhteensovittamisen on joskus haasteellista. Haasteellisuuden on nähnyt myös. Saari korostaa työssään taiteellista vapautta, jopa taloudellisen riskin uhallla.

”Mut sitten kun on ollut sellaisessa tienristeyksessä, että rupeenks mä haalimaan tollaisia duuneja missä mä voisin käydä nappaisemassa keikkoja sieltä täältä, niin mä oon sit saattanut tehdä aika semmoisen voimakkaan eleen, että ei tohon suuntaan.” (Saari 2015.)

Muusikko joutuukin työssään usein tasapainoilemaan luovien impulssiensa ja tyylillisesti sopivien soinnillisten ratkaisujen välillä. Musiikkityyliin sopivan soundin ja teknologian löytäminen on merkittävä osa nykypäivän muusikkoutta. Se, mikä kulloiseenkin tilanteeseen sopii, edellyttää tuotannon kaikkien osatekijöiden, niin taiteellisten, taloudellisten kuin teknologistenkin, huomioimista. Monen tyylilajin muusikkous vaatii monen tyylilajin särövalikoiman.

”Jos mä soitan vaikka Jukka Perko Avaran levyllä, jonka julkaisee Act, joka on Euroopan toiseksi isoin jazz-levymerkki, niin ei se idea oo se et ihmiset jotka kuuntelee sitä levyä aattelee et tos on säröö tos kitarassa. Vaan se on soundi, joka on siihen kappaleeseen hyvä karakteri, jossa sattuu olemaan säröä. Et mä oon sellaisessa tilanteessa, et se ei oookaan niin okei... Et sit jos mä olisin toisenlaisen levy-yhtiön, toisenlaisen musiikin kanssa tekemisissä, toisenlaisessa levytyksessä, niin se idea vois olla just et nyt meidän pitää saada tähän hyvä särö. Sen takii musta on kiinnostavaa keräillä noita bokseja.” (Saari 2015.)

4 Johtopäätökset

Äänitteellä ja äänitysteknologialla on merkittävä rooli 1900-luvun musiikin kehityksessä. Viime vuosisataa voisi nimittää musiikissa jopa äänenkäsittelyn vuosisadaksi. Äänitysteknologian kehitystä voisi verrata vaikutuksiltaan jopa nuottikirjoituksen keksimiseen. Äänen tallennus ja toistomahdollisuus ovat muuttaneet pysyvästi käsityksiämme musiikista ja sen viestinnällisistä mahdollisuuksista. Äänitteiden kautta musiikin välityksessä on siirrytty nuottikuvasta esityskeskisyyteen. Äänitteestä on muodostunut populaarimusiikin ensisijainen esitysmuoto. Kehitys on korostanut soinnin merkitystä musiikillisena muuttujana. Äänen ominaisuuksia pystytään manipuloimaan digitaalisessa ympäristössä lähes rajattomasti aika-, taajuus- ja amplitudiaskeikoilla. Äänitysteknologian kehityksen alkuvaiheessa äänenlaatu oli vielä hyvin rajoittunut. Särökomponentteja ja kohinaa tuli signaaliin merkittävästi jo äänitysvaiheessa. Myös äänen siirrettävyys oli rajallista, toistovaiheen ongelmista puhumattakaan. Teknologian kehitys on mahdollistanut yhä häiriöttömämmän siirtoketjun ja hienovaraisemman äänenkäsittelyn. Toisaalta uusi laitteisto on tuonut mukanaan myös uusia signaalin säröytymisestä aiheutuvia artefakteja. Sitä mukaa kun teknologia tekee näiden artefaktien kontrollista mahdollista, muuttuu särön merkitys myös virheestä käytettävissä olevaksi soinnilliseksi materiaaliksi.

Äänitteelle tallennettua musiikillista ilmaisuja tarkasteltaessa on tärkeätä huomioida äänen oletettu alkuperä. Tallennuksessa siirtoketjun prosessit katkaisevat toistetun äänen suhteen tallennettuun äänitapahtumaan. Sähköisesti tai digitaalisesti tuotetulla äänellä ei edes ole mitään akustista soivaa vastinetta. Toistotilanne voi synnyttää vastaanottajalle myös kokonaan uuden käsityksen äänen alkuperästä. Käsityksemme äänitteelle tallennetun äänen alkuperästä onkin yleensä ideologinen. Ääni on kuulijalle autenttinen jos se täyttää sille ennen kuuntelutapahtumaa asetetut laadulliset odotukset. Musiikkityylit synnyttävät äänitteiden sointiin liittyviä autenttisuusrekistereitä. Särö voikin tietyissä musiikillisissa ympäristöissä toimia merkinä äänen alkuperäisyydestä. Rockmusiikissa kysymys autenttisuudesta liittyy myös oletukseen äänitteille tallennettujen esitystavasta ja tuotantoprosessin luonteesta. Säröllä saatetaan pyrkiä tuottamaan äänitteelle vaikutelmaa elävästä musiikkiesityksestä ja suuresta äänenvoimakkuudesta. Autenttisuuskäsitykset liittyvät myös postmodernin kierrätyskulttuurin ilmiöihin. Autenttisuutta saattaa näin ollen merkitä myös tyyllilajin oletusarvoihin soveltuva teknologia. Retro-ilmiö on nostanut vanhoja jo vanhentuneiksi tuomittuja ääniteformaatteja, laitteita ja saundeja ylös divareiden laatikoista. Menneille vuosikymmenille ominaisten sointivärien paluuseen on vaikuttanut myös digitaalisen

mallinnusteknologian yleistyminen. Digitaalisilta äänitteiltä toistuva vinyylin rahina ja nauhakohina toimivatkin usein merkkeinä musiikkityyliin liittyvistä autenttisuuspyrkimyksistä.

Särö on samanaikaisesti sekä signaalin laatuun että musiikinestetiikkaan liittyvä käsite. Tuottaja, äänittäjä, ja yhä useammin myös tuottava muusikko, ovat vastuussa tallennetun signaalin laadusta. Tuotantotilanteessa he toimivat usein intuitionsa varassa. Kokemuksen kautta opituista toimintamalleista ja teoreettisesta tietopohjasta on silti kaikkien haastateltujen mielestä hyötyä valintoja tehdessä. Vertailukohta signaalin laadun suhteen tulee yleensä äänitteeltä. Pop-äänitteen tuotannossa ei yleensä ole tavoitteena vain äänilähteen mahdollisimman väritymätön tallentaminen, vaan ilmentää tai haastaa musiikkityyliin liittyville vakiintunutta sointia. Tallenne sisältää aina tuotantoon käytetyn signaaliketjun sormenjäljen. Olennaista äänitteen teossa onkin musiikinlajien äänite-estetiikkaan liittyvien kulttuuristen referenssien hallinta. Äänitteen tuottajan ja äänittäjän toimenkuvassa onkin olennaista kyetä valitsemaan signaaliketjuun sellaiset laitteet ja prosessit, joiden tuottama sointiväri vastaa kyseisen musiikkityylin oletusarvoja. Tyylin soinnillisesta rekisteristä poikkeavat ratkaisut ovat aina potentiaalisia tuotannollisia riskejä ja taiteellisia ratkaisuja. Toisaalta riskien ottaminen myös mahdollistaa omaleimaisten soinnillisten syntymisen ja äänite-estetiikan kehityksen.

Rockissa sointia kuvaavaa termistöä on runsaasti, mutta termien käyttö on huomattavasti vapaampaa kuin klassisessa musiikkitraditiossa. Äänittäjän, artistin ja tuottajan välinen säröön liittyvä keskustelu saattaa olla värikästäkin. Särön kuvaukset kehittyvät puhekielestä. Osa termeistä viittaa kuvailevasti soinnin laatuun. Haetaan lisää ”rähinää”, ”atakkia”, ”potkua”, ”tuuheutta”, ”ampiaispesää” tai ”näkkileipää”. Toisinaan taas viitataan sen tuotannossa käytettyyn teknologiaan: ”megafoni-saundi”, ”Marshall-saundi”... Kolmas yleinen soinnin kuvaamisen tapa on henkilöidä saundi tuottajaan, muusikkoon tai yhtyeeseen: ”Karmila-saundi”, ”Waits-saundi”, ”Iommi-saundi”... Myös levy-yhtiöt ja maantieteelliset paikat voivat ansaita paikkansa saundin määreinä. Puhutaan ”Motown-saundista” tai ”Seattle-saundista”. Sointia kuvaavat termit vaihtuivat haastatteluissa konkretiasta metaforiin varsinkin tuottaja- ja taiteilijarooleissa toimittaessa.

Säröstä on moneksi: teknisestä virheestä tuotannollisen tehokeinon kautta taideteokseksi. Efektin merkitys vaihteli selkeästi tutkielmassa haastateltujen tekijöiden musiikillisen taustan, ammatillisen identiteetin ja pääasiallisen toimintaympäristön mukaan. Aineistosta tekemäni tulkinnan mukaan särön tuotannon taiteellisille, taloudellisille tai teknologisille osa alueille annettu painoarvo oli yhteydessä haastateltavan ammatilliseen identiteettiin ja tuotannollis-taiteelliseen asemaan. He

kuvailivat säröksi mieltämiänsä ilmiöitä kontekstista riippuen välteltäviksi häiriöiksi, hallittavissa oleviksi efekteiksi tai tavoitelluiksi ilmaisullisiksi tehokeinoiksi. Haasteelliseksi merkitysten analyysistä teki se, että useimmat informantit työskentelivät monissa eri ammatillisissa rooleissa. Diskurssit myös vaihtelivat haastateltavien puheessa teknisen, taloudellisen ja taiteellisen välillä tiuhaan. Särölle annettu merkitys saattoi vaihtua jo saman lauseen sisällä moneen kertaan. Pitkään vakinaisissa työsuhteissa sekä suhteellisen vakiintuneissa teknisissä tehtävissä toimineiden Hemmin ja Jussilan kommentit säröstä olivat pääsääntöisesti konkreettisia. Vaihtelevissa freelance- ja taiteilijatehtävissä työskentelevät Hiilesmaa ja Saari olivat kuvailevampia luonnehtiessaan säröksi kokemiansa ilmiöitä. Instrumentin soinnillisena laajennuksena sillä saatetaan joko korostaa tai vaimentaa soiton rytmisyyttä ja artikulaatiota. Ilmaisullisena tehokeinona särö on monimerkityksinen. Sitä kontekstista riippuen sitä saatetaan käyttää ilmentämään voimantunnetta tai tarkemmin määrittelemätöntä sisäistä ristiriitaa. Yleisimmin sillä haettiin jonkinlaista kontrastia (*"likainen"*) liian steriiliksi koettuun soinnilliseen lähtökohtaan (*"kliininen"*). Taggin essentiaalisia tulkintoja särön olemuksesta ei haastateltujen puheessa juuri esiintynyt.

Käsityöläismoodissa toimittaessa särö on joko ongelma tai ratkaisu, riippuen asiakkaan soinnillisista tavoitteista. Yrittäjämoodissa säröjä käytetään tuotannollisina työkaluina joko reflektoiden tai haastaen niillä musiikkityylin vallitsevia soinnillisia normeja. Taiteilijämoodissa säröjä käytetään soinnin muokkaamiseen niiden tuottamien affektien takia. Muusikoille säröefektit toimivat instrumentin soinnillisena jatkeena, joilla helpotetaan ilmaisulliseen tavoitteeseen pääsyä. Haastateltavat tunnistivat jossain määrin kaikkien Kealyn ammatillisten moodien piirteitä työnkuvissaan. Heillä oli näkemys, ja myös eriasteista kokemusta, muistakin kuin omasta ammatillisesta roolistaan. Muusikko Jarmo Saaren ja tuottaja Kai ”Hiili” Hiilesmaan puheissa painottuivat taitelijuus ja äänitetuotannon luovat prosessit. Mika Jussilan ja studiopäällikkö Risto Hemmin kommenteissa tuli voimakkaimmin esiin käsityöläisyys ja tekniset vastualueet. Taitelijämoodissa työskentelevä Saari otti haastateltavista aktiivisimman kannan myös musiikkityylien vallitsevien esteettisten normien kyseenalaistamisessa. Taiteilija- ja tuottajamoodeissa pääasiallisesti toimiva Hiilesmaa profiloituu taas mielellään tuotannon taloudelliset puitteet huomioivaksi estetiikan haastajaksi. Yrittäjä- ja käsityöläismoodia painottava Risto Hemmi, ja etenkin Mika Jussila, nostivat selkeästi asiakkaan taiteelliset tavoitteet omien ambitoidensa edelle.

Hiilesmaan kommentit tuntuivat vahvistavan Katzin näkemystä efektien käytöstä äänitteeltä puuttuvan visuaalisuuden ja live-esityksen energisyyden kompensointiin. Toisaalta särösaundin

hallinta edellyttää hänen mielestään voimakkaampaa fyysistä suoritusta myös studio-olosuhteissa. Gayn ja Taggin näkemys säröstä esityksen fyysisen voiman tunnetta korostavana efektinä sai tukea myös Jarmo Saarelta. Hemmi yhdistää särön selkeästi rock-estetiikkaan kuuluvaksi soinnilliseksi efektiksi, jolla on tosin käyttöä myös muissakin musiikkityyleissä. Myös Jussila näkee särön osana rock-estetiikkaa ja käytännöllisenä tuotannollisena ratkaisuna, vaikka ei sen tuotantoon toimenkuvassaan aktiivisesti osallistukaan. Korvenpään näkemys teknologien ja muusikoiden tasa-arvosta studioympäristössä jakoi haastateltavien näkemyksiä. Vaikutti siltä, että haastateltujen pääasiallinen ammatillinen identiteetti vaikutti heidän halukkuuteensa soinnillisten kompromissien tekemiseen. Tuotantoketjun eri päissä toimivat muusikko Jarmo Saari ja masteroija Mika Jussila korostivat soinnillisten ratkaisujen yksilöllisyyttä. Tuotantotehtävissä pääasiallisesti toimivat Hemmi ja Hiilesmaa taas painottivat äänitetuotannon sosiaalisia prosesseja. Toimenkuvien väliseen vuorovaikutukseen ja informaation jakamiseen mainitsivat kaikki kuitenkin pyrkivänsä. Myös Hennionin ”luovan kollektiivin” tunnusmerkkejä löytyi kaikkien haastateltavien puheesta. Saari tosin toi voimakkaasti esiin toimintansa yksilöllisiä ilmaisullisia tavoitteita puhuessaan sävellystyöstään. Toisaalta hän myös mainitsi voimakkaiden yksilöiden keskinäisen vuorovaikutuksen tärkeyden musiikillisessa ryhmätyöskentelyssä.

Särön muodostus äänitteelle on usein monivaiheinen prosessi. Säröä muodostuu äänitetuotannon eri vaiheissa, osin tietoisien ja osin tiedostamattomien prosessien seurauksena. Ammatillaiset tiedostavat ja hallitsevat särön tuottamisen prosessit. Tuotantoprosessin eri vaiheissa pyritään toimitaan tietoisena toisten toimijoiden tavoitteista. Vuosikausien vuorovaikutteinen työskentely kouluttaa tuotantoketjun eri vaiheissa toimivat tekijät huomioimaan toistensa työprosessien luonteen ja tavoitteet. Työprosessien kerroksittaisuuden takia särön lähteen määrittäminen vain yhteen tekijään saattaa joskus olla vaikeata. Pitkissä äänensiirtoketjuissa ilmenee myös paljon hallitsematonta säröytymistä. Tekijän on usein mahdotonta arvioida äänensiirtoketjun päässä olevan kuuntelijan saamaa informaation laatua. Signaaliketju lukuisine muunnoksineen saattaa tuottaa äänenlaatuun merkittäviäkin muutoksia. Äänitys, editointi, miksaus ja masterointi tapahtuvat usein kontrolloiduissa ympäristöissä, joissa särön tarkkailu on mahdollista. Se mitä äänelle varsinaisen tuotantoprosessin jälkeen tapahtuu, ei usein ole tekijän hallittavissa. Streaming- ja on demand palveluiden pakkausjärjestelmät, radion lähetyksprosesseista puhumattakaan, lisäävät signaaliin omat sormenjälkensä. Kuuntelijoiden vaihtelevat toistolaitteistot ja -olosuhteet ovat myös oma lukunsa. Oletettua kulutustilannetta voidaan toki pyrkiä mallintamaan miksausvaiheessa esimerkiksi referenssikuuntelun avulla. Sisällön ja soinnillisten efektien välittyminen kuulijalle asti on kuitenkin populaarimusiikin äänitetuotannossa aina jossain määrin arvoitus.

Rockin tuotantoprosessi on luonteeltaan sosiaalinen. Näin ollen myös tuotannon sosiaalinen ympäristö ja henkilökemiat vaikuttavat usein myös sointiin. Särön määrittely pelkästään teknologisin määrein ei siis anna riittävää kuvaa ilmiöstä ja sen merkityksestä. Sointiin liittyvät ratkaisut ovatkin usein tuotantotilanteissa tapahtuvia kompromisseja, joita tehtäessä vedotaan sosiaalisiin, esteettisiin tai taloudellisiin perusteisiin. Särölle annetuilla merkityksillä rakennetaan sosiaalista todellisuutta. Mikä on ”transparenttia” tai ”sävyttynyttä”? Mikä on ”kliiniä” tai mikä ”mutaista”? Saundin tekijä asemoi itsensä suhteessa musiikkiin ja tuotantoketjuun käyttämällään särödiskurssilla. Tuotantoketjun alkupäässä särön käyttö on vapautuneempaa, rockin luovassa prosessissa jopa välttämätöntä. Mitä pidemmälle signaaliketjussa edetään, sitä perustellumpia pitää soinnillisten modifikaatioiden olla. Masteroinnissa liikutaan jo hyvin pienissä marginaaleissa. Silti särö on käsitteenä olemassa koko signaaliketjun matkalla alusta loppuun. Soinnin kuvailussa käytettyyn terminologiaan vaikuttaa myös toimijan asema, sekä ammatillinen ja koulutuksellinen tausta. Äänitystilanteessa käytetyn ilmaisukirjon laajuudesta ja merkitysten vaihtelevuudesta huolimatta, prosessin jouhevan etenemisen kannalta on hyödyllistä, että saundin luonteesta päästään yhteisymmärrykseen. Vuorovaikutustaitojen merkitys korostuu tuotantoketjun pidentyessä. Pelkällä oman työkalunpakin suvereenilla hallitsemisella ei teknologi rockissa yleensä selviä. Äänittäjän ja tuottajan tuleekin osata laaja kulttuuristen viitteiden verkosto pystyäkseen kommunikoimaan tuotantotilanteessa muiden toimijoiden kanssa. Tämän lisäksi on oltava perillä soinnin tuottamisen teknologiasta, tuotantoketjun rakenteesta sekä toimenkuvista muusikosta masteroijaan asti.

Särön tuotannon vaikuttimet voivat olla teknologisia, taloudellisia tai taiteellisista tavoitteista. Sen läsnäolo äänitteellä voi kertoa kontekstista riippuen joko tuotannollisten tavoitteiden saavuttamisesta tai saavuttamatta jäämisestä. Särö voi toimia myös jonkun tuotannon osa-alueen puutteista johtuvana kompensaationa. Sen merkitys voi myös muuttua vastaanotossa. Taiteilijalle tämä merkityksen muutos tarkoittaa mahdollisuutta. Särö saattaa syntyä vahingossa ja muuttua toistuvassa kuuntelussa ilmaisulliseksi tehokeinoksi ja uuden teoksen soinnilliseksi raaka-aineeksi. Tätä olettamustani vahvisti muusikko Jarmo Saaren kertomus omille levyilleen tarkoituksellisesti jätetyistä signaaliketjun tuottamista artefakteista. Tuotantoprosessissa syntyneitä häiriöitä ei oltu pyritty peittelemään, vaan korostettu tarkoituksellisesti ja otettu ne mukaan teoksiin ilmaisullisina elementteinä. Samasta ilmiöstä käänteisenä indikoi Mika Jussilan käsitys Metallica Death Magnetic-albumin tuotantoprosessista. Säröä on todennäköisesti tuotettu tarkoituksellisesti, mutta vastaanotossa se oli tulkittu virheeksi. Joskus poikkeuksellisen säröefektin käyttö äänitteellä on vain tuotantoprosessin pragmatiikkaa. Yhtyeen lähdettyä sessioiden jälkeen kiertueelle, on rupinen

demoraita päätetty jättää käytännön pakosta julkaistavaan masteriin. Toistuvan kuuntelun seurauksena on tämä poikkeuksellinen efekti sitten muodostanut musiikkityyliin uuden soinnillisen rekisterivariaation. Tätä kutsutaan rockin tuotantoslangissa Learn to love it-metodiksi.

Teknologian kehitys muokkaa jatkuvasti käsityksiämme viestimien kautta välittyneiden sisältöjen alkuperästä. Pop-musiikin soinnilliset efektit ovat muodostuneet merkittäväksi osaksi äänitteiltä kuultavan musiikin estetiikkaa. Kysymys estetiikasta on myös ideologinen. Säröefektiin ja äänitteiden soinnin autenttisuuteen liittyvää keskustelua käydään niin kauan kuin äänitteitä on olemassa. Suomalaisessa 1970-luvun poliittisesti painottuneessa kulttuurikeskustelussa säröefekti oli eräs argumenteista, jonka runsaalla käytöllä yritettiin jopa vaikuttaa Suomeen vierailemaan saapuvan punkbändin maahantulolupien peruuttamiseen. Silloisessa kulttuuri-ilmapiiressämme vaikutti selvältä, että nuorisoa oli suojeltava särösaundin turmelevalta vaikutukselta. Rockia ei tuolloin juuri radiokanavilta kuulunut, luultavasti juuri sen päättäviä sukupolvia ärsyttävän uuden soinnin takia. Vilkastunut äänitekauppa ja alakulttuurien kasvumahdollisuuksien paraneminen tarjosivat kuitenkin mahdollisuuksia äänitteiden soinnillisen kirjon laajenemiselle. Kaupallinen radiotoiminta avasi 1980-luvun yleisesti hyväksytyjen saundien kirjoa. Särökitara sulautui osaksi soinnillista valtavirtaa ja lopulta jopa perikonservatiivisena pidettyyn iskelmä-estetiikkaan. 1990-luvulta alkaen äänitetuotannon ja jakelun digitalisoituminen ovat räjäyttäneet soinnillisten mahdollisuuksien määrän. Internetin rajattomat jakeluverkot tarjoavat jokaiselle alakulttuurille oman kanavansa. Digitaalinen media mahdollisti materiaalin helpomman siirrettävyyden, saatavuuden ja uudelleenkäytön. Soinnillisten innovaatioiden helpompi kierrätettävyys vaikuttaa myös käsitykseemme sisällöistä ja autenttisuudesta. Pinta- ja syvärakenne kietoutuvat jälkiteollisessa kierrätyskulttuurissa toisiinsa tavalla, joka edellyttää jatkossakin keskustelua välittyneiden kulttuurituotteiden alkuperästä ja sisällöstä.

”Whatever happens, we will one day look back at the turn of the twenty-first century as a period when good enough was - for the first time in the history of recorded sound – good enough.” – Mark Katz

Kirjallisuus:

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Bates, Eliot 2004. *Glitches, Bugs, and Hisses: The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work*. Toim. Christopher Washburne and Maiken Derno. New York & London: Routledge. S. 275-293.

Burgess, Richard James 2013. *The Art of Music Production*. New York. Oxford University Press.

Chester, Andrew 1990. Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. On Record. *Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. S. 315-319.

Dickinson, Kay 2001. 'Believe'? Vocoders, Digitalised Female Identity and Camp. *Popular Music*, Vol. 20, No. 3, Gender and Sexuality. Cambridge University Press. S. 333-347

Eerola, Tuomas 1999. *Kohti kulttuurienvälistä kognitiivista musiikintutkimusta*. Musiikin suunta 1/1999.

Emerick, Geoff & Massey, Howard 2006. *Here There And Everywhere: My Life Recording the Music Of The Beatles*. New York: Gotham Books.

Frith, Simon ja Goodwin, Andrew 1990 (toim.). *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge.

Frith, Simon 1988. *Rockin potku: nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. [Alkuteos: *Sound Effects*.] Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisu- ja 1. Tampere: Vastapaino.

Gay, Leslie C. Jr. 1998. *Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology*. Knoxville: University of Tennessee.

Goodwin, Andrew 1990 [1988]. Sample and hold: pop music in the digital age of re- production. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. S. 258–273.

Gracyk, Theodore 1996. *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. London: I.B.Tauris.

Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.

Gubermann, Daniel 2008. *Post-Fidelity: A New Age of Technological Innovation and Music Consumption*. University of North Carolina: Chapel Hill.

Hennion, Antoine 1990 [1983]. The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. S. 159–193.

Hirsjärvi, Sinikka & Hurme, Helena 2011. Tutkimus-Haastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kangasmäki, Lassi 2012. *TÄYSIÄ! Särön merkitys musiikin tuotannossa*. Opinnäytetyö. Tampereen Ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma.

Kassabian, Anahid 2015. *Ubiquitous Musics: Technology, Listening and Subjectivity*. The Sage Handbook of Popular Music. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage Publications Ltd.

Katz, Mark 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Revised Edition. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Kealy, Edward R. 1990 [1979]. From Craft To Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. S. 207-220.

Klemetti, Sanna 2015. *Mitä on undie? - Jaettu estetiikka ja kokeellisuus suomalaisessa*

undergroundmusiikissa 2010-luvulla. Pro gradu - tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos.

Korvenpää, Juha 2005. *Paavot kehiin: Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960-80-luvuilla*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos.

Korvenpää, Juha ja Kärjä, Antti-Ville 2007. Musiikkiteknologia. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. S. 71-92

Lacasse, Serge 2000. *'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. PhD. Dissertation. University of Liverpool.

Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätö. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. S. 29-56

Moore, Allan F. 2001. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of rock*. Second edition. Aldershot: Ashgate.

Muikku, Jari 1988. *Vinyylin viemää: äänilevyn tuottamisen karu todellisuus*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 7.

Muikku, Jari 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.

Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.

Rossing, Thomas D., Moore, F.Richard, & Wheeler, Paul A. 2002. *The Science of Sound*. Third Edition. San Francisco: Addison Wesley.

Sangild, Torben 2004. *Glitch - The Beauty of Malfunction*. Toim. Creistopher Washburne and Maiken Derno. New York & London: Routledge. S. 257-274.

Struthers, Stephen 1987. *Recording Music: Technology in the art of recording. Lost in Music:*

Culture, Style and the Musical Event. London & New York: Routledge & Kegan Paul. S. 241-259.

Suntola, Silja 2006. *Luova studiotyö*. 3.painos. Helsinki: Idemco Oy

Syrjälä, Leena & Ahonen, Sinikka & Syrjäläinen, Eija & Saari, Seppo 1994. *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy. S. 68-104.

Tagg, Philip 1982. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music, Vol. 2, Theory and Method. Cambridge University Press. S. 37-67.

Tagg, Philip 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 5. Uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.

Viitala, Ari 2010. *Elektroniputkilla toimivan kitaravahvistimen tutkiminen: tyyppikuvauksena VOX AC30*. Diplomityö. Aalto yliopiston teknillinen korkeakoulu. Koneenrakennustekniikan laitos.

Washburne, Cristopher J. & Derno, Maiken 2004 (toim.). *Bad Music: The Music We Love to Hate*. New York: Routledge

Haastattelut:

Äänitteet ja transkriptiot kirjoittajan hallussa.

Hemmi, Risto. 17.11.2015. Helsinki.

Hiilesmaa, Kai. 6.10.2015. Hämeenlinna.

Jussila, Mika. 17.11.2015. Helsinki.

Saari, Jarmo. 27.11.2015. Helsinki

Lehdet:

Paloposki, Lauri 2015. "Finnvox 50 vuotta – hyvä äänite lähtee hyvästä biisistä". Riffi. 6, 55-59.

Internet – lähteet:

Aroluoma, Kimmo 2015. Kuinka paljon säröä on tarpeeksi? *Backstage blogi*. Helmikuu 2015.

WWW-lähde: <http://backstageblogi.fi/tutoriaalit/kuinka-paljon-sarjaa-on-tarpeeksi>

(Tarkistettu 27.11.2017)

Corbett, Ian 2015. What Data Compression Does To Your Music. *Sound On Sound*. Huhtikuu 2012.

WWW-lähde: <https://www.soundonsound.com/techniques/what-data-compression-does-your-music>

(Tarkistettu 21.6.2017)

Schneider, Martin 2016. Dave Davies explains how he really got the raw guitar sound on The Kinks' 'You Really Got Me' *Dangerous Minds*. 21.5.2016.

WWW-lähde:

https://dangerousminds.net/comments/dave_davies_explains_how_he_really_got_the_raw_guitar_sound2

(Tarkistettu 11.6.2018)

Deruty, Emmanuel 2011. 'Dynamic Range' & The Loudness War. *Sound On Sound*. Syyskuu 2011.

WWW-lähde: <https://www.soundonsound.com/sound-advice/dynamic-range-loudness-war>

(Tarkistettu 6.6.2018)

Erikson, Daniel 2013. Classic Track: "(I Can't Get No) Satisfaction". News-Lifestyle. *Gibson.com*. 7.9.2013.

WWW-lähde:

<http://www.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/I-Can-t-Get-No-Satisfaction.aspx>

(Tarkistettu 11.6.2018)

Lacasse, Serge 2000. Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music. *Popular Musicology Online*.

WWW-lähde: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>

(Tarkistettu 8.6.2018)

Reyna, Fabi 2016. "I'm Not a Musician": An Interview with Kim Gordon. *She Shreds*.

<http://sheshredsmag.com/im-not-a-musician-an-interview-with-kim-gordon/>

(Tarkistettu 24.6.2018)

Robjohns, Hugh 2010. Analogue Warmth. *Sound On Sound*. Helmikuu 2010.

WWW-lähde: <http://www.soundonsound.com/sos/feb10/articles/analoguewarmth.htm>

(Tarkistettu 12.11.2015)

Tagg, Philip. 1987. *Open Letter about 'Black Music', 'Afro- American Music' and 'European Music'*

WWW-lähde: <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/opelet.pdf>

(Tarkistettu 12.5.2018)

Tagg, Philip. 2011. *Buzz, Roar, Click, Crash: shaving, motorbikes and power chords*

WWW-lähde: <https://vimeo.com/150623480>

(Tarkistettu 21.6.2018)

White, Paul. Sound On Sound. Huhtikuu 2010. *Distortion In The Studio*.

WWW-lähde: <http://www.soundonsound.com/sos/apr10/articles/distortion.htm>

(Tarkistettu 12.11.2015)

Wikipedia. *Distortion*

WWW-lähde: <https://en.wikipedia.org/wiki/Distortion>

(Tarkistettu 8.6.2018)

Wikipedia. *Distortion (music)*

WWW-lähde: [https://en.wikipedia.org/wiki/Distortion_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Distortion_(music))

(Tarkistettu 8.6.2018)

Wikipedia. *Death Magnetic*

WWW-lähde: https://fi.wikipedia.org/wiki/Death_Magnetic

(Tarkistettu 8.6.2018)

Luentomuistiinpanot:

Äänitteet ja transkriptiot kirjoittajan hallussa.

Katz, Mark 2014. *“The Persistence of Analog”*. Turku. 18.9. 2014

Liite 1. Haastattelurunko

Ydinteemat:

1. Identiteetti (käsiyöläinen/yrittäjä/taiteilija - valtasuhteet studiossa)
2. Estetiikka (äänen alkuperä - särön lajit - musiikkityylit)
3. Teknologia (äänenlaatu - laitteet särön tuotannossa)

Kysymyksiä:

1. Henkilökuvaus
2. Särö- uhka vai mahdollisuus?
3. Initaatio säröön (ensimmäinen särö)
4. Mistä saat tietoa särön prosesseista?
5. Tuottajan rooli säröefektin käytössä (kuka päättää säröstä?)
6. Milloin säröstä päättää joku muu?
7. Mietitkö äänen alkuperää äänitys, miksaus tai masterointivaiheessa?
8. Onko särösaundi osa sovitusta vai jopa sävellyksellinen elementti? (pintarakenne vs. syvärakenne)
9. Minkälaiseen musiikilliseen ympäristöön/instrumenttiin särö parhaiten sopii? (musiikkityylit) - mihin se ei sovi?
10. Miten kauan vietät aikaa sessioissa soundin hieromisessa/instrumentti?
11. Kuinka paljon (%) tästä ajasta kuluu säröjen etsimiseen?
12. Kuinka monta efektilaitetta/plugareita omistat? - kuinka moni näistä on säröä tuottavia?
13. Särö ja muut efektit (rajatapaukset: voimakas limitointi, autotune...)
14. Kuinka paljon rahaa investoit audiolaitteisiin/särölaitteisiin?
15. Mikä on keskimääräinen käytettyjen särölaitteiden/plugareiden määrä/sessio?
16. Mitä säröllä haetaan? (karaktäärin korostus/vähentäminen - erottelun parantaminen/vähentäminen - biisien toimivuus - soittajien itsevarmuus)
17. Onko jotain vakiintuneita tapoja käyttää säröefektiä? (jos, niin miten nämä tavat ovat vakiintuneet? - kuinka usein nämä tavat muuttuvat? - mistä syystä?)
18. Voiko rock-äänitettä toteuttaa ilman säröä? (miten suuri painoarvo saundilla on rokkibiisissä? - onko särö sovituksellinen vai jopa sävellykseen liittyvä elementti?)
19. Milloin säröä on liikaa?
20. Miten oikea särö valitaan? (intuitiivinen vs. referenssiin perustuva)
21. Vaikuttavatko muusikon soittotaidot särönvalintaan? (asettaako särön käyttö erityisvaatimuksia soittajille/instrumenteille? - helpottaako/vaikeuttaako särön käyttö soittosuoritusta?)
22. Kuinka usein soittajalla on ns. valmis kuva särön määrästä ja laadusta? - jos kuva on erilainen kuin tuottajan, kumpi ratkaisee?
23. Otatko äänittäessäsi huomioon alkuperäisen esityksen (live) soinnilliset lähtökohdat? - jos otat, niin lisääntykö/väheneekö särön määrä äänittäessä? - muuttuuko särön laatu äänitettäessä?
24. Muuttuuko käsitys hyvästä säröstä äänitteen tuotannon aikana/tuotannon jälkeen?
25. Onko sovitusta syytä muuttaa jos särö muuttuu?
26. Mitä ongelmia väärä särö voi aiheuttaa? (brummit, kohinat, artikulaation puute, sovitukselliset ongelmat) - miten niiden kanssa toimitaan? - voiko väärä ratkaisu johtaa uuteen soinnilliseen innovaatioon?

